М. БАХТИН

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКИ

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКИ
М. БАХТИН



М. БАХТИН

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКИ

ИССЛЕДОВАНИЯ
РАЗНЫХ ЛЕТ



Москва
«Художественная литература»
1975

Оформление художника
А. Ременника

Б $\frac{70202-179}{028(01)-75}$ 218-75

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

В настоящем издании собраны теоретико-литературные исследования выдающегося ученого-филолога Михаила Михайловича Бахтина (1895—1975). Работы эти были написаны М. М. Бахтиным в разные годы. Некоторые из них были опубликованы в последнее время в журнале «Вопросы литературы» и в научных изданиях; другие печатаются впервые (опубликованы лишь отдельные главы из них).

Подготовка этой книги к печати была последним трудом М. М. Бахтина.

Книга открывается общетеоретической работой «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», написанной в 1924 году по заказу известного в то время журнала «Русский современник», одним из руководителей которого был А. М. Горький. Работа тогда не увидела света, так как журнал вскоре прекратил свое существование. Оценивая эту давнюю работу М. М. Бахтина, необходимо помнить, что она была создана в период широкой и острой дискуссии вокруг общеметодологических проблем литературоведения. Работа молодого ученого —

своего рода реплика в этом методологическом диалоге, реплика значительная и своеобразная, но в силу обстоятельств «выпавшая» из тогдашнего диалога. Для создания более полной и объективной картины научной жизни того времени публикация этой статьи М. М. Бахтина будет иметь существенное значение.

В обсуждении проблем содержания и формы литературного произведения М. М. Бахтин занял глубоко самостоятельную и научно плодотворную позицию. Его концепция, как показывает публикуемая работа, определялась в полемическом отталкивании от того направления в поэтике, которое было представлено «формальной школой»; по отношению к этому направлению работа глубоко критична. Время написания работы, конечно, сказывается в используемой автором терминологии; но при этом, пользуясь некоторыми употребительными в те годы терминами, автор наполняет их своим оригинальным содержанием. В целом работа «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» сохраняет теоретическую актуальность и для настоящего времени (часть этой работы опубликована в издании Института мировой литературы Академии наук СССР «Контекст 1973», М., «Наука», 1974).

Другие работы, публикуемые в настоящей книге, сосредоточены на исследовании двух основных проблем, которые составляли предмет особенного внимания М. М. Бахтина на протяжении всей его творческой деятельности. Это — проблема *романа* как специфичнейшего и ведущего жанра литературы нового времени и проблема литературного *слова,* в особенности художественно-прозаического слова. На пересечении этих двух проблем были сосредоточены научные интересы М. М. Бахтина.

Большой труд «Слово в романе» написан в 1934—1935 гг. (две главы из этого труда под заглавием «Слово в поэзии и в прозе» были опубликованы в «Вопросах литературы», 1972, № 6). К этой теме автор позднее возвращается в докладе «Слово в романе», прочитанном 14 октября 1940 года в Институте мировой литературы Академии наук СССР (этот доклад был опубликован в виде двух статей — в «Вопросах литературы», 1965, № 8, и в сборнике «Русская и зарубежная литература», Саранск, 1967; в настоящем издании эта работа озаглавлена автором «Из предыстории романного слова»). Несколько позже (24 марта 1941 г.) также в ИМЛИ М. М. Бахтин прочитал второй доклад — «Роман как литературный жанр» (опубликован в «Вопросах литературы», 1970, № 1, под заглавием «Эпос и роман»; под этим заглавием печатается и в настоящем издании).

Теория романа исследуется в трудах М. М. Бахтина с разных сторон и в различных аспектах. Специальное исследование автор

посвятил проблеме времени и пространства в романе. Это исследование, которому автор для публикации в настоящем издании дал заглавие «Формы времени и хронотопа в романе», было связано с работой М. М. Бахтина над книгой об одной из разновидностей европейского романа, так называемом «романе воспитания» (рукопись книги не сохранилась). Исследование М. М. Бахтина о времени и пространстве в романе, написанное в 1937—1938 годах, предвосхитило ту актуальность, которую приобрела в настоящее время в нашем литературоведении проблема времени и пространства в литературе. Готовя работу к печати, автор в 1973 году написал к ней «Заключительные замечания» (фрагмент из работы «Формы времени и хронотопа в романе» опубликован в «Вопросах литературы», 1974, № 3).

Небольшая статья «Рабле и Гоголь» представляет собою фрагмент из диссертации автора «Рабле в истории реализма», не вошедший в книгу М. М. Бахтина о Рабле (статья опубликована в сборнике «Контекст 1972», М., «Наука», 1973).

Публикуемые труды охватывают широкий круг вопросов теории литературы и исторической поэтики. В то же время эти труды дают представление о единстве и целостности научного творчества М. М. Бахтина. Главные темы его творчества — теория романа и литературно-художественного слова — объединяют собранные в настоящей книге работы. В своей совокупности они дают многостороннее и в то же время проникнутое единой мыслью исследование художественной природы ведущего жанра литературы нового времени.

ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ, МАТЕРИАЛА И ФОРМЫ В СЛОВЕСНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Настоящая работа является попыткой методологического анализа основных понятий и проблем поэтики на основе общей систематической эстетики.

Исходным пунктом нашего исследования послужили некоторые русские работы по поэтике, основные положения которых мы подвергаем критическому рассмотрению в первых главах; однако направлений и отдельных работ в их целом и в их исторической определенности мы здесь не касаемся и не даем их оценки: на первый план выступает для нас лишь чисто систематическая ценность основных понятий и положений. Не входят в нашу задачу и какие бы то ни было обзоры работ по поэтике исторического или осведомительного характера: в исследованиях, ставящих себе чисто систематические цели, где значимыми величинами могут быть только теоретические положения и доказательства, они не всегда уместны. Мы освободили также нашу работу от излиш-

него балласта цитат и ссылок, вообще не имеющих прямого методологического значения в исследованиях не исторических, а в сжатой работе систематического характера — совершенно излишних: они не нужны компетентному читателю и бесполезны для некомпетентного.

I. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И ОБЩАЯ ЭСТЕТИКА

В настоящее время в России ведется в высшей степени серьезная и плодотворная работа в области искусствоведения. Русская научная литература обогатилась за последние годы ценными трудами по теории искусства, особенно в области поэтики. Можно даже прямо говорить о некотором расцвете искусствоведения в России, особенно по сравнению с предшествующим периодом, когда область искусства была главным прибежищем всякой научно безответственной, но претендующей на глубокомыслие болтовни: все те мысли и соображения, которые представлялись глубокими и жизненно плодотворными, но которые не могли быть включены ни в одну науку, то есть вообще не могли найти себе места в объективном единстве познания, так называемые «блуждающие откровения», обычно высказывались и приводились во внешний случайный порядок по поводу искусства вообще либо того или иного отдельного произведения. Эстетизованное полунаучное мышление, по недоразумению называвшее себя иногда философским, всегда льнуло к искусству, чувствуя свое кровное, хотя и не вполне законное, родство с ним.

Теперь положение вещей меняется: признание исключительных прав научного мышления и в области изучения искусства становится достоянием даже и широких кругов; можно почти говорить уже и о другой крайности — о моде на научность, о поверхностном наукообразии, о скороспелом и самоуверенном тоне научности там, где время настоящей науки еще не приспело, ибо стремление построить науку во что бы то ни стало и как можно скорее часто приводит к крайнему понижению уровня проблематики, к обеднению предмета, подлежащего изучению, и даже к подмене этого предмета, — в нашем случае художественного творчества, —

чем-то совсем другим. Как мы увидим далее, этого не всегда умела избежать и молодая русская поэтика. Построить науку о той или иной области культурного творчества, сохранив всю сложность, полноту и своеобразие предмета[1],— дело в высшей степени трудное.

Несмотря на бесспорную продуктивность и значительность вышедших за последние годы русских трудов по поэтике, занятая большинством этих работ общая научная позиция не может быть признана вполне верной и удовлетворительной, причем это касается в особенности работ представителей так называемого формального или морфологического метода, но распространяется также и на некоторые исследования, не принимающие этого метода вполне, но имеющие некоторые общие с ним предпосылки: таковы замечательные работы профессора В. М. Жирмунского.

Неудовлетворительность научной позиции этих работ по поэтике в конечном счете обусловлена неправильным или в лучшем случае методически неопределенным отношением построяемой ими поэтики к общей систематико-философской эстетике. Это — общий грех искусствоведения во всех его областях, совершенный в самой колыбели этой науки, — отрицательное отношение к общей эстетике, принципиальный отказ от ее руководительства. Науку об искусстве часто и определяют через противопоставление ее заведомо не научной философской эстетике. Построить систему научных суждений об отдельном искусстве, — в данном случае о словесном, — независимо от вопросов о сущности искусства вообще — такова тенденция и современных работ по поэтике.

Если под вопросом о сущности искусства понимают метафизику искусства, то, действительно, приходится соглашаться с тем, что научность возможна только там, где исследование ведется независимо от подобных вопросов. Но с метафизикой теперь, к счастью, вообще не приходится уже серьезно полемизировать, и независимость, на которую претендует поэтика, получает совсем другой, более печальный для нее смысл, который можно

---

[1] Разрядкой здесь и далее повсюду обозначаются выделения в тексте, принадлежащие автору данной книги, курсивом — выделения, принадлежащие цитируемым авторам.

определить как претензию построить науку об отдельном искусстве независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры.

Подобная претензия, по существу, вообще невыполнима: без систематического понятия эстетического, как в его отличии от познавательного и этического, так и в его связи с ними в единстве культуры, нельзя даже выделить предмет, подлежащий изучению поэтики — художественное произведение в слове, — из массы словесных произведений другого рода; и это систематическое понятие, конечно, вносится каждый раз исследователем, но совершенно не критически.

Иной раз уверяют, что это понятие можно найти в предмете изучения непосредственно, что изучающему теорию литературы совершенно не нужно обращаться к систематической философии за понятием эстетического, что он найдет его в самой литературе.

Действительно, эстетическое как-то дано в самом художественном произведении, — философ его не выдумывает, — но научно понять его своеобразие, его отношение к этическому и познавательному, его место в целом человеческой культуры и, наконец, границы его применения может только систематическая философия с ее методами. Понятие эстетического нельзя извлечь интуитивным или эмпирическим путем из художественного произведения: оно будет наивно, субъективно и неустойчиво; для уверенного и точного самоопределения ему необходимо взаимоопределение с другими областями в единстве человеческой культуры.

Ни одна культурная ценность, ни одна творческая точка зрения не может и не должна остаться на ступени простой наличности, голой фактичности психологического или исторического порядка; только систематическое определение в смысловом единстве культуры преодолевает фактичность культурной ценности. Автономия искусства обосновывается и гарантируется его причастностью единству культуры, тем, что оно занимает в нем не только своеобразное, но и необходимое и незаместимое место; в противном случае эта автономия была бы просто произволом, с другой же стороны, можно было бы навязывать искусству какие угод-

но цели и назначения, чуждые его голо-фактической природе: ему нечего было бы возразить, ибо голую природу можно только эксплуатировать; факт и чисто фактическое своеобразие не имеют права голоса; чтобы его получить, им нужно стать смыслом; но нельзя стать смыслом, не приобщившись единству, не приняв закон единства: изолированный смысл—contradictio in adjecto[1]. Преодолеть методологическую разноголосицу в области изучения искусства можно не путем создания нового метода, еще одного метода — участника в общей борьбе методов, только по-своему эксплуатирующего фактичность искусства, но лишь путем систематико-философского обоснования факта и своеобразия искусства в единстве человеческой культуры.

Поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, становится зыбкой и случайной в самых основах своих. Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества. Это определение подчеркивает ее зависимость от общей эстетики.

Отсутствие систематико-философской общеэстетической ориентации, отсутствие постоянной методически продуманной оглядки на другие искусства, на единство искусства — как области единой человеческой культуры — приводит современную русскую поэтику[2] к чрезвычайному упрощению научной задачи, к поверхностности и неполноте охвата предмета, подлежащего изучению: исследование чувствует себя уверенным лишь там, где оно движется на самой периферии словесного художественного творчества, оно открещивается от всех проблем, выводящих искусство на большую дорогу единой человеческой культуры и неразрешимых вне широкой философской ориентации; поэтика прижимается вплотную к лингвистике, боясь отступить от нее дальше чем на один шаг (у большинства формалистов и у В. М. Жир-

---

[1] Формально-логическое противоречие в определении с определяемым *(лат.)*.

[2] Среди русских работ по поэтике и методологии истории литературы последнего времени есть, конечно, и занявшие более правильную, с нашей точки зрения, методологическую позицию; особенного внимания заслуживает замечательная статья А. А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе» («Литературная мысль», II, 1923). Ко многим положениям и выводам этой статьи мы в дальнейшем вполне присоединяемся.

мунского), а иногда и прямо стремясь стать только отделом лингвистики (у В. В. Виноградова).

Для поэтики, как и для всякой специальной эстетики, где, кроме общеэстетических принципов, приходится учитывать и природу материала, в данном случае—словесного, лингвистика как подсобная дисциплина, конечно, необходима; но здесь она начинает занимать совершенно не подобающее ей руководящее место, почти то самое, которое должна бы занять общая эстетика.

Отмеченное явление в высшей степени характерно для наук об искусствах, противопоставляющих себя эстетике: в большинстве случаев они неправильно оценивают значение материала в художественном творчестве, и эта переоценка материального момента обусловлена некоторыми принципиальными соображениями.

В свое время был провозглашен классический лозунг: нет искусства, есть только отдельные искусства. Это положение фактически выдвигало *примат материала* в художественном творчестве, ибо материал и есть именно то, что разделяет искусства, и,— если он выдвинется методически на первый план в сознании эстетика, — *изолирует* отдельные искусства. Но чем обусловлен этот примат материала и правомерен ли он методически?

В своем стремлении строить научное суждение об искусстве независимо от общей философской эстетики искусствоведение находит материал, как наиболее устойчивую базу для научного обсуждения: ведь ориентация на материал создает соблазнительную близость к положительной эмпирической науке. В самом деле: пространство, массу, цвет, звук — все это искусствовед (и художник) получает от соответствующих отделов математического естествознания, слово он получает от лингвистики. И вот на почве искусствоведения рождается тенденция *понять художественную форму, как форму данного материала, не больше, как комбинацию в пределах материала в его естественнонаучной и лингвистической определенности и закономерности*; это дало бы возможность суждениям искусствоведения быть позитивно-научными, в иных случаях прямо математически доказуемыми.

Этим путем искусствоведение приходит к созданию *предпосылки общеэстетического харак-*

тера, психологически и исторически совершенно понятной на основе нами сказанного, но едва ли правомерной и могущей быть доказанной систематически, предпосылки, которую мы, несколько развив сказанное выше, формулируем так: эстетическая деятельность направлена на материал, формирует только его: эстетически значимая форма есть форма материала — естественнонаучно или лингвистически понятого; утверждения художников, что их творчество ценностно, направлено на мир, на действительность, имеет дело с людьми, с социальными отношениями, с этическими, религиозными и иными ценностями,— суть не более как метафоры, ибо на самом деле художнику предлежит только материал: физико-математическое пространство, масса, звук акустики, слово лингвистики,— и он может занять художественную позицию только по отношению к данному, определенному материалу.

Эта предпосылка общеэстетического характера, молчаливо или высказанно лежащая в основе очень многих работ и целых направлений в области наук об отдельных искусствах, дает нам право говорить об особой общеэстетической концепции, ими некритически предполагаемой, которую мы назовем материальной эстетикой.

Материальная эстетика — как бы рабочая гипотеза направлений искусствоведения, претендующих быть независимыми от общей эстетики; опираются на нее и формалисты и В. М. Жирмунский: это и есть та предпосылка, которая их объединяет[1].

Не лишнее отметить здесь, что так называемый формальный метод отнюдь не связан ни исторически, ни систематически с формальной эстетикой (Канта, Гер-

---

[1] Эта предпосылка, формулированная нами со всею отчетливостью и резкостью, часто принимает более смягченные формы, характерною разновидностью которых является концепция В. М. Жирмунского, выдвигающая тематический момент; однако и тема вводится им лишь как момент материала (значение слова), и в некоторых искусствах, материал которых лишен этого момента, тема отсутствует.

барта и др., в отличие от эстетики содержания — Шеллинга, Гегеля и др.) и не лежит на ее пути; в плане общеэстетическом его должно определить как одну из разновидностей, — нужно сказать, несколько упрощенную и примитивную, — указанной нами материальной эстетики, история которой есть история Kunstwissenschaften[1] в их борьбе за независимость от систематической философии.

При оценке работ искусствоведения необходимо строго разграничивать эту общую концепцию материальной эстетики, совершенно неприемлемую, как мы это надеемся показать в дальнейшем, и те чисто конкретные частные утверждения, которые могут все же иметь научное значение, независимо от ложной общей концепции, правда, только в той области, где художественное творчество обусловлено природою данного материала[2].

Можно сказать, что материальная эстетика — как рабочая гипотеза — безвредна и, при методически отчетливом осознании границ своего применения, может стать даже продуктивной при изучении лишь *техники художественного творчества* и становится безусловно вредной и недопустимой там, где на ее основе пытаются понять и изучить художественное творчество в целом, в его эстетическом своеобразии и значении.

Материальная эстетика, не ограничивающаяся в своих претензиях только технической стороной художественного творчества, приводит к целому ряду принципиальных ошибок и непреодолимых для нее трудностей. Мы разберем важнейшие из них; причем во всем последующем мы будем рассматривать материальную эстетику уже независимо от наук об отдельных искусствах, а как самостоятельную общеэстетическую концепцию, чем она на самом деле и является; как таковая — она и должна подвергнуться обсуждению и критике: сможет ли она удовлетворить тем требованиям, которые совер-

---

[1] Наук об искусствах (*нем.*).

[2] В работах формалистов рядом с совершенно неправомерными утверждениями — главным образом общего характера — встречается много научно ценных наблюдений. Таким работам, как «Рифма, ее теория и история» В. М. Жирмунского и «Русская метрика» Б. В. Томашевского, высокая научная ценность принадлежит в полной мере. Изучение техники произведений словесного искусства вообще впервые началось на почве материальной эстетики как в западноевропейской, так и в русской эстетической литературе.

шенно обязательны по отношению ко всякой общеэстетической теории.

1) Материальная эстетика не способна обосновать художественной формы.

Основное положение материальной эстетики, касающееся формы, вызывает целый ряд сомнений и в общем представляется неубедительным.

Форма, понятая как форма материала только в его естественнонаучной — математической или лингвистической — определенности, становится каким-то чисто внешним, лишенным ценностного момента, упорядочением его. Остается совершенно непонятой эмоционально-волевая напряженность формы, присущий ей характер выражения какого-то ценностного отношения автора и созерцателя к чему-то помимо материала, ибо это, выражаемое формой — ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами, — эмоционально-волевое отношение носит слишком напряженный, слишком активный характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу.

Всякое чувство, лишенное осмысливающего его предмета, ниспадает до голо-фактического психического состояния, изолированного и внекультурного, поэтому ни к чему не отнесенное чувство, выражаемое формой, становится просто состоянием психофизического организма, лишенным всякой интенции, размыкающей круг голой душевной наличности, становится просто удовольствием, которое в конечном счете может быть объяснено и осмыслено только чисто гедонистически — таким, например, образом: материал в искусстве организуется формой так, чтобы стать возбудителем приятных ощущений и состояний психофизического организма. К такому выводу далеко не всегда приходит, но последовательно должна прийти материальная эстетика.

Художественное произведение, понятое как организованный материал, как вещь, может иметь значение только как физический возбудитель физиологических и психических состояний или же должно получить какое-либо утилитарное, практическое назначение.

Русский формальный метод, со свойственной всякому примитивизму последовательностью и некоторой долей нигилистичности, употребляет термины: «ощущать» форму, «сделать» художественное произведение и проч.

Когда скульптор работает над мрамором, то он, бесспорно, обрабатывает и мрамор в его физической определенности, но не на него направлена ценностно художественная активность творца, и не к нему относится осуществляемая художником форма, хотя самое осуществление ни в один момент не обходится без мрамора,— впрочем, не обходится и без резца, который уж ни в какой мере в художественный объект как его момент не входит; создаваемая скульптурная форма есть эстетически значимая форма человека и его тела: интенция творчества и созерцания идет в этом направлении; отношение же художника и созерцателя к мрамору как к определенному физическому телу носит вторичный, производный характер, управляемый каким-то первичным отношением к предметным ценностям, в данном случае — к ценности телесного человека.

Конечно, едва ли кто-нибудь серьезно станет проводить принципы материальной эстетики столь последовательно в применении к мрамору, как в нашем примере (да и, действительно, мрамор — как материал — имеет более специфическое, более узкое значение, чем обычно придают термину «материал» в материальной эстетике); но в принципе дело обстоит не иначе, когда вместо мрамора имеется в виду звук акустики или слово лингвистики; просто положение становится несколько более сложным и не столь очевидно нелепым с первого же взгляда, — особенно, конечно, когда материалом является слово — предмет гуманитарной дисциплины — лингвистики.

Обычные метафорические выражения: художественная форма кого-то воспевает, кого-то или что-то украшает, преображает, оправдывает, утверждает и т. п. — имеют все же некоторую долю научной правоты — и именно в том, что художественно значимая форма, действительно, к чему-то относится, на что-то ценностно направлена помимо материала, к которому она прикреплена и с которым все же неразрывно связана. Необходимо, по-видимому, допустить момент содержания, который позволил бы осмыслить форму более существенным образом, чем грубо гедонистически.

Но ведь есть свободная, не связанная красота, есть беспредметное искусство, по отношению к которому материальная эстетика, по-видимому, вполне правомерна.

Не входя пока подробнее в обсуждение этого вопроса, отметим здесь лишь следующее: свободные искусства свободны лишь от чисто познавательной определенности и предметной дифференцированности своего содержания — музыка, например. Но и в них форма в равной степени свободна и от непосредственного первичного отношения к материалу — к звуку акустики.

Вообще должно строго различать (что далеко не всегда делается) содержание — момент, как мы увидим, необходимый в художественном объекте — и познавательную предметную дифференцированность — момент не обязательный в нем; свобода от определенности понятия отнюдь не равняется свободе от содержания, беспредметность не есть бессодержательность; и в других областях культуры имеются ценности, принципиально не допускающие предметной дифференциации и ограничения определенным устойчивым понятием: так, нравственный поступок на своих вершинах осуществляет ценность, которую можно только свершить, но нельзя выразить и познать в адекватном понятии. Музыка лишена предметной определенности и познавательной дифференцированности, но она глубоко содержательна: ее форма выводит нас за пределы акустического звучания, и отнюдь не в ценностную пустоту, — содержание здесь в основе своей этично (можно говорить и о свободной, не предопределенной предметности этического напряжения, обымаемого музыкальной формой). Бессодержательная музыка как организованный материал была бы не чем иным, как физическим возбудителем психофизиологического состояния удовольствия.

Таким образом, и в беспредметных искусствах форма едва ли может быть обоснована как форма материала.

2) Материальная эстетика не может обосновать существенного различия между эстетическим объектом и внешним произведением, между членением и связями внутри этого объекта и материальными членениями и связями внутри произведения и всюду проявляет тенденцию к смешению этих моментов.

Для эстетики как науки художественное произведение является, конечно, объектом познания, но это познавательное отношение к произведению носит вторичный характер, первичным же отношением должно быть

чисто художественное. Эстетический анализ непосредственно должен быть направлен не на произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя.

Объектом эстетического анализа является, таким образом, содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение.

Это содержание мы будем в дальнейшем называть просто эстетическим объектом, в отличие от самого внешнего произведения, которое допускает и иные подходы, и прежде всего первично познавательный, то есть чувственное восприятие, упорядоченное понятием.

Понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и структуру его, которую мы в дальнейшем будем называть архитектоникой эстетического объекта,— первая задача эстетического анализа.

Далее, эстетический анализ должен обратиться к произведению в его первичной, чисто познавательной данности и понять его строение совершенно независимо от эстетического объекта: эстетик должен стать геометром, физиком, анатомом, физиологом, лингвистом — как это приходится делать до известной степени и художнику. Так, художественное произведение в слове до́лжно понять все сплошь во всех его моментах, как явление языка, то есть чисто лингвистически, без всякой оглядки на осуществляемый им эстетический объект, только в пределах той научной закономерности, которая управляет его материалом.

И, наконец, третья задача эстетического анализа — понять внешнее материальное произведение, как осуществляющее эстетический объект, как технический аппарат эстетического свершения. Ясно, что эта третья задача предполагает уже познанным и изученным как эстетический объект в его своеобразии, так и материальное произведение в его внеэстетической данности.

При решении этой третьей задачи приходится работать телеологическим методом.

Структуру произведения, понятую телеологически, как осуществляющую эстетический объект, мы

будем называть композицией произведения. Целевая композиция материального произведения, конечно, отнюдь не совпадает с успокоенным, самодовлеющим художественным бытием эстетического объекта.

Композицию можно определить и как совокупность факторов художественного впечатления.

Материальная эстетика не осознает с достаточной методической ясностью своего вторичного характера и не осуществляет до конца предварительной эстетизации своего объекта, поэтому она никогда не имеет дела с эстетическим объектом в его совершенной чистоте и принципиально не способна понять его своеобразия. Дальше произведения как организованного материала она — согласно своей основной предпосылке — пойти не может.

Строго говоря, материальной эстетике доступна вполне только вторая из указанных нами задач эстетического анализа, собственно, не эстетическое еще изучение природы произведения — как естественнонаучного или лингвистического объекта. Анализ произведения как композиционного, целевого целого не может быть ею осуществлен удовлетворительно вследствие отсутствия понимания своеобразия эстетического объекта. Этот объект, конечно, привносится из живого эстетического созерцания исследователя, но совершенно не критически и методически не осознанно.

Неразличение указанных нами трех моментов: а) эстетического объекта, б) внеэстетической материальной данности произведения, в) телеологически понятой композиционной организации материала — вносит в работу материальной эстетики, — и это касается почти всего искусствоведения, — много двусмысленности и неясности, приводит к постоянному quaternio terminorum в умозаключениях: то имеют в виду эстетический объект, то внешнее произведение, то композицию. Исследование колеблется преимущественно между вторым и третьим моментами, перескакивая от одного к другому без всякой методической последовательности, но хуже всего то, что, *не критически понятая, целевая композиция произведения объявляется самой художественной ценностью, самим эстетическим объектом непосредственно.* Художественная деятельность (и созерцание) подменя-

ется при этом познавательным суждением и плохой — ибо методически не осознанной — технической оценкой.

3) В работах материальной эстетики происходит неизбежное для нее постоянное смешение архитектонических и композиционных форм, причем первые никогда не достигают принципиальной ясности и чистоты определения и недооцениваются.

Этот недостаток материальной эстетики обусловлен самым существом этой концепции и на ее почве непреодолим. Конечно, он тесно связан с указанной нами в пункте первом и втором особенностями.

Вот несколько примеров методического разграничения архитектонических и композиционных форм.

Эстетическая индивидуальность есть чисто архитектоническая форма самого эстетического объекта: индивидуализуется событие, лицо, эстетически оживленный предмет и проч.; особый характер носит индивидуальность автора-творца, тоже входящая в эстетический объект; но форма индивидуальности отнюдь не может быть приписана в том же самом — то есть чисто эстетическом — смысле и произведению как организованному материалу — картине, словесному целому и пр.; приписать им индивидуальность можно только метафорически, то есть делая их объектом нового элементарного художественного словесного произведения — метафоры, поэтизуя их.

Форма самодостаточности, самодовления, принадлежащая всему эстетически завершенному, есть чисто архитектоническая форма, менее всего могущая быть перенесенной на произведение, как организованный материал, являющееся композиционным телеологическим целым, где каждый момент и все целое целеустремлены, что-то осуществляют, чему-то служат. Назвать, например, словесное целое произведения самодовлеющим можно, только употребляя в высшей степени смелую, чисто романтическую метафору.

Роман есть чисто композиционная форма организации словесных масс, ею осуществляется в эстетическом объекте архитектоническая форма художественного завершения исторического или социального события, являющаяся разновидностью формы эпического завершения.

Драма — композиционная форма (диалог, актовое членение и проч.), но трагическое и комическое суть архитектонические формы завершения.

Конечно, можно говорить и о композиционных формах комедии и трагедии как разновидностях драматической, имея при этом в виду приемы композиционного упорядочения словесного материала, а не познавательно-этических ценностей: терминология не устойчива и не полна. Должно иметь в виду, что каждая архитектоническая форма осуществляется определенными композиционными приемами, с другой стороны, важнейшим композиционным формам — например, жанровым — соответствуют в осуществляемом объекте существенные архитектонические формы.

Форма лирического — архитектонична, но имеются композиционные формы лирических стихотворений

Юмор, героизация, тип, характер — суть чисто архитектонические формы, но они осуществляются, конечно, определенными композиционными приемами; поэма, повесть, новелла — суть чисто композиционные, жанровые формы; глава, строфа, строка — чисто композиционные членения (хотя они могут быть поняты чисто лингвистически, то есть независимо от их эстетического телоса).

Ритм может быть понят и в том и в другом направлении, то есть и как архитектоническая, и как композиционная форма: как форма упорядочения звукового материала, эмпирически воспринятого, слышимого и познаваемого, — ритм композиционен; эмоционально направленный, отнесенный к ценности внутреннего стремления и напряжения, которую он завершает, — ритм архитектоничен.

Между этими указанными нами без всякого систематического порядка архитектоническими формами есть, конечно, существенные градации, в рассмотрение которых мы входить здесь не можем; нам важно лишь, что все они — в противоположность композиционным формам — входят в эстетический объект.

Архитектонические формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы — как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте и проч.; все они суть достижения, осуществленности, они

ничему не служат, а успокоенно довлеют себе, — это формы эстетического бытия в его своеобразии.

Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектоническое задание. Архитектоническая форма определяет выбор композиционной: так, форма трагедии (форма события, отчасти личности — трагический характер) избирает адекватную композиционную форму — драматическую. Отсюда, конечно, не следует, что архитектоническая форма существует где-то в готовом виде и может быть осуществлена помимо композиционной.

На почве материальной эстетики совершенно невозможно строгое принципиальное различие композиционных и архитектонических форм и часто рождается тенденция вообще растворить архитектонические формы в композиционных. Крайним выражением этой тенденции является русский формальный метод, где композиционные и жанровые формы стремятся поглотить весь эстетический объект и где вдобавок отсутствует строгое различение форм лингвистических и композиционных.

Дело по существу мало меняется, когда архитектонические формы относят к тематике, а композиционные — к стилистике, инструментовке композиции — в более узком смысле, чем тот, который мы придаем этому термину — причем полагаются рядом в произведении (различие эстетического объекта и внешнего произведения отсутствует) и различаются *лишь как формы упорядочения разных сторон материала* (так, например, в работах В. М. Жирмунского). Принципиальное методическое различение композиционных и архитектонических форм и понимание их совершенной разнопланности и здесь отсутствует. К этому присоединяется еще отрицание тематического момента у некоторых искусств (например, музыки), и этим между искусствами тематическими и не тематическими вырывается совершенная бездна. Должно отметить, что тематика в понимании Жирмунского далеко не совпадает с архитектоникой эстетического объекта: в нее, правда, вошло большинство архитектонических форм, но не все, а рядом с ними вошло кое-что, эстетическому объекту чуждое.

Основные архитектонические формы общи всем искусствам и всей области эстетического, они конституи-

руют единство этой области. Между композиционными формами различных искусств существуют аналогии, обусловленные общностью архитектонических заданий, но здесь вступают в свои права особенности материалов.

Правильная постановка проблемы стиля — одной из важнейших проблем эстетики — вне строгого различения архитектонических и композиционных форм невозможна.

4) Материальная эстетика не способна объяснить эстетическое вйдение вне искусства: эстетическое созерцание природы, эстетические моменты в мифе, в мировоззрении и, наконец, все то, что называют эстетизмом, то есть неправомерное перенесение эстетических форм в область этического поступка (лично-жизненного, политического, социального) и в область познания (полунаучное эстетизованное мышление таких философов, как Ницше и др.).

Характерною особенностью всех этих явлений эстетического виденья вне искусства является отсутствие определенного и организованного материала, а следовательно, и техники; форма здесь в большинстве случаев не объективирована и не закреплена. Именно поэтому эти явления эстетического вйденья вне искусства не достигают методической чистоты и полноты самостоятельности и своеобразия: они сумбурны, неустойчивы, гибридны. Эстетическое вполне осуществляет себя только в искусстве, поэтому на искусство должно ориентировать эстетику; было бы методически нелепо начинать эстетическое построение с эстетики природы или мифа; но объяснить эти гибридные и не чистые формы эстетического — эстетика должна: задача эта — философски и жизненно — чрезвычайно важная. Эта задача может послужить пробным камнем продуктивности всякой эстетической теории.

Материальная эстетика со своим пониманием формы лишена даже подхода к подобным явлениям.

5) Материальная эстетика не может обосновать историю искусства.

Не подлежит, конечно, никакому сомнению, что продуктивная разработка истории того или иного искусства предполагает разработанную эстетику данного искусства, но приходится особенно подчеркнуть основополагающее значение общей систематической эстетики, — кроме того значения, которое ей уже принадлежит при

построении всякой специальной эстетики, — ибо только она одна видит и обосновывает искусство в его существенном взаимоопределении и взаимодействии со всеми другими областями культурного творчества, в единстве культуры и в единстве исторического процесса становления культуры.

Изолированных рядов история не знает: изолированный ряд как таковой статичен, смена моментов в таком ряду может быть только систематическим членением или просто механическим положением рядов, но отнюдь не историческим процессом; только установление взаимодействия и взаимообусловленности данного ряда с другими создает исторический подход. Нужно перестать быть только самим собою, чтобы войти в историю.

Материальная эстетика, изолирующая в культуре не только искусство, но и отдельные искусства и берущая произведение не в его художественной жизни, а как вещь, как организованный материал, в лучшем случае способна обосновать лишь хронологическую таблицу изменений приемов техники данного искусства, ибо изолированная техника вообще не может иметь историю.

Таковы основные, неизбежные для формальной эстетики недостатки и не преодолимые для нее трудности; все они довольно ярко иллюстрируются русским формальным методом вследствие присущего его общеэстетической концепции примитивизма и несколько сектантской резкости.

Все недостатки, отмеченные нами в наших пяти пунктах, в конечном счете обусловлены указанным в начале главы методически ложным положением, что можно и должно строить науку об искусстве независимо от систематико-философской эстетики. Следствием этого является отсутствие прочной базы для научности. Для спасения из моря субъективного, в котором тонет лишенное научной базы суждение эстетики, искусствоведение стремится найти приют у тех научных дисциплин, которые ведают материал данного искусства, как раньше — да и теперь еще иногда — в тех же целях искусствоведение льнуло к психологии и даже физиологии; но спасение это фиктивно: суждение является действительно научным только там, где оно не выходит за пределы данной спасительной дисциплины, но как только оно эти пределы переходит и становится собственно суждением эстетики, оно оказывается с прежнею силою охва-

ченным волнами субъективного и случайного, от которых надеялось спастись; в таком положении оказывается прежде всего основное утверждение искусствоведения, устанавливающее значение материала в художественном творчестве: это суждение общеэстетическое, и ему волей или неволей приходится выдержать критику общей философской эстетики: только она может обосновать подобное суждение, она же может его и отвергнуть.

Разобранные нами пункты делают в высшей степени сомнительной предпосылку материальной эстетики и частично намечают направление более правильного понимания существа эстетического и его моментов. Развить это направление в плане общей эстетики, но с преимущественным применением к словесному художественному творчеству, является задачею последующих глав.

Определив момент содержания и правильно установив место материала в художественном творчестве, мы овладеем и правильным подходом к форме, сумеем понять, как форма — с одной стороны, действительно материальная, сплошь осуществленная на материале и прикрепленная к нему, с другой стороны — ценностно выводит нас за пределы произведения как организованного материала, как вещи; это разъяснит и укрепит все отмеченное нами выше в виде только предположений и указаний.

II. ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАНИЯ

Проблема той или иной культурной области в ее целом — познания, нравственности, искусства — может быть понята как проблема границ этой области.

Та или иная возможная или фактически наличная творческая точка зрения становится убедительно нужной и необходимой лишь в соотнесении с другими творческими точками зрения: лишь там, где на их границах рождается существенная нужда в ней, в ее творческом своеобразии, находит она свое прочное обоснование и оправдание; изнутри же ее самой, вне ее причастности единству культуры, она только голо-фактична, а ее своеобразие может представиться просто произволом и капризом.

Не до́лжно, однако, представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает.

В этом смысле мы можем говорить о конкретной систематичности каждого явления культуры, каждого отдельного культурного акта, об его автономной причастности — или причастной автономии.

Только в этой конкретной систематичности своей, то есть в непосредственной отнесенности и ориентированности в единстве культуры, явление перестает быть просто наличным, голым фактом, приобретает значимость, смысл, становится как бы некой монадой, отражающей в себе все и отражаемой во всем.

В самом деле: ни один культурный творческий акт не имеет дела с совершенно индифферентной к ценности, совершенно случайной и неупорядоченной материей, — материя и хаос суть вообще понятия относительные,— но всегда с чем-то уже оцененным и как-то упорядоченным, по отношению к чему он должен ответственно занять теперь свою ценностную позицию. Так, познавательный акт находит действительность уже обработанной в понятиях донаучного мышления, но, главное, уже оцененною и упорядоченною этическим поступком: практически-житейским, социальным, политическим; находит ее утвержденной религиозно, и, наконец, познавательный акт исходит из эстетически упорядоченного образа предмета, из виденья предмета.

То, что преднаходится познанием, не есть, таким образом, res nullius [1], но действительность этического поступка во всех его разновидностях и действительность эстетического виденья. И познавательный акт повсюду должен занимать по отношению к этой действительности существенную позицию, которая не должна быть, ко-

---

[1] Ничья вещь *(лат.)*.

нечно, случайным столкновением, но может и должна быть систематически обоснованной из существа познания и других областей.

То же самое должно сказать и о художественном акте: и он живет и движется не в пустоте, а в напряженной ценностной атмосфере ответственного взаимоопределения. Художественное произведение как вещь спокойно и тупо отграничено пространственно и временно́ от всех других вещей: статуя или картина физически вытесняет из занятого ею пространства все остальное; чтение книги начинается в определенный час, занимает несколько часов времени, заполняя их, и в определенный же час кончается, кроме того, и самая книга плотно со всех сторон охвачена переплетом; но живо произведение и художественно значимо в напряженном и активном взаимоопределении с опознанной и поступком оцененной действительностью. Живо и значимо произведение — как художественное, — конечно, и не в нашей психике; здесь оно тоже только эмпирически налично, как психический процесс, временно́ локализованный и психологически закономерный. Живо и значимо произведение в мире, тоже и живом и значимом, — познавательно, социально, политически, экономически, религиозно.

Обычное противопоставление действительности и искусства или жизни и искусства и стремление найти между ними какую-то существенную связь — совершенно правомерно, но нуждается в более точной научной формулировке. Действительность, противопоставляемая искусству, может быть только действительностью познания и этического поступка во всех его разновидностях: действительностью жизненной практики—экономической, социальной, политической и собственно нравственной.

Должно отметить, что в плане обычного мышления действительность, противопоставляемая искусству, — в таких случаях, впрочем, любят употреблять слово «ж и з н ь» — уже существенно эстетизована: это — уже художественный образ действительности, но гибридный и неустойчивый. Очень часто, порицая новое искусство за его разрыв с действительностью вообще, противопоставляют ему на самом деле действительность старого искусства, «к л а с с и ч е с к о г о и с к у с с т в а», воображая, что это какая-то нейтральная действительность. Но эстетическому как таковому до́лжно противопоставлять

со всею строгостью и отчетливостью еще не эстетизованную и, следовательно, не объединенную действительность познания и поступка; должно помнить, что конкретно-единою жизнью или действительностью она становится только в эстетической интуиции, а заданным систематическим единством — в философском познании.

Должно остерегаться также неправомерного, методически не оправданного ограничения, выдвигающего по прихоти только один какой-нибудь момент внеэстетического мира: так, необходимость природы естествознания противопоставляют свободе и фантазии художника или особенно часто выдвигают только социальный или актуально-политический момент, а иногда даже наивную неустойчивую действительность жизненной практики.

Надо также раз и навсегда помнить, что никакой действительности в себе, никакой нейтральной действительности противопоставить искусству нельзя: тем самым, что мы о ней говорим и ее противопоставляем чему-то, мы ее как-то определяем и оцениваем; нужно только прийти в ясность с самим собою и понять действительное направление своей оценки.

Все это можно выразить коротко так: действительность можно противопоставить искусству только как нечто доброе или нечто истинное — красоте.

Каждое явление культуры конкретно-систематично, то есть занимает какую-то существенную позицию по отношению к преднаходимой им действительности других культурных установок и тем самым приобщается заданному единству культуры. Но глубоко различны эти отношения познания, поступка и художественного творчества к преднаходимой ими действительности.

Познание не принимает этической оцененности и эстетической оформленности бытия, отталкивается от них; в этом смысле познание как бы ничего не преднаходит, начинает сначала, или — точнее — момент преднахождения чего-то значимого помимо познания остается за бортом его, отходит в область исторической, психологической, личнобиографической и иной фактичности, случайной с точки зрения самого познания.

Вовнутрь познания преднайденная оцененность и эстетическая оформленность не входят. Действительность, входя в науку, сбрасывает с себя все ценностные одежды, чтобы стать голой и чистой действительностью познания, где суверенно только единство истины. Положительное взаимоопределение в единстве культуры имеет место только по отношению к познанию в его целом в систематической философии.

Есть единый мир науки, единая действительность познания, вне которой ничто не может стать познавательно значимым; эта действительность познания не завершена и всегда открыта. Все, что есть для познания, определено им самим и — в задании — определено во всех отношениях: все, что упорствует, как бы сопротивляется познанию в предмете, еще не опознано в нем, упорствует лишь для познания, как чисто познавательная же проблема, а вовсе не как нечто внепознавательно ценное — нечто доброе, святое, полезное и т. п., — такого ценностного сопротивления познание не знает.

Конечно, мир этического поступка и мир красоты сами становятся предметом познания, но они отнюдь не вносят при этом своих оценок и своей самозаконности в познание; чтобы стать познавательно значимыми, они всецело должны подчиниться его единству и закономерности.

Так, чисто отрицательно относится познавательный акт к преднаходимой действительности поступка и эстетического виденья, осуществляя этим чистоту своего своеобразия.

Этим основным характером познания обусловлены следующие его особенности: познавательный акт считается только с преднаходимой им, предшествующей ему, работой познания и не занимает никакой самостоятельной позиции по отношению к действительности поступка и художественного творчества в их исторической определенности; более того: отдельность, единичность познавательного акта и его выражения в отдельном, индивидуальном научном произведении не значимы с точки зрения самого познания: *в мире познания принципиально нет отдельных актов и отдельных произведений*; необходимо привнесение иных точек зрения, чтобы найти подход и сделать существенной историческую единичность познавательного акта и обособленность, законченность и индивидуаль-

ность научного произведения, между тем — как мы увидим это далее — мир искусства существенно должен распадаться на отдельные, самодовлеющие, индивидуальные целые — художественные произведения, каждое из которых занимает самостоятельную позицию по отношению к действительности познания и поступка; это создает имманентную историчность художественного произведения.

Несколько иначе относится к преднаходимой действительности познания и эстетического видения этический поступок. Это отношение обычно выражают как отношение долженствования к действительности; входить в рассмотрение этой проблемы мы здесь не намерены, отметим лишь, что и здесь отношение носит отрицательный характер, хотя и иной, чем в области познания [1].

Переходим к художественному творчеству.

Основная особенность эстетического, резко отличающая его от познания и поступка,— его рецептивный, положительно-приемлющий характер: преднаходимая эстетическим актом, опознанная и оцененная поступком действительность входит в произведение (точнее — в эстетический объект) и становится здесь необходимым конститутивным моментом. В этом смысле мы можем сказать: действительно, жизнь находится не только вне искусства, но и в нем, внутри его, во всей полноте своей ценностной весомости: социальной, политической, познавательной и иной. Искусство богато, оно не сухо, не специально; художник специалист только как мастер, то есть только по отношению к материалу.

Конечно, эстетическая форма переводит эту опознанную и оцененную действительность в иной ценностный план, подчиняет новому единству, по-новому упорядочивает: индивидуализует, конкретизует, изолирует и завер-

---

[1] Отношение долженствования к бытию носит конфликтный характер. Изнутри самого мира познания никакой конфликт невозможен, ибо в нем нельзя встретиться ни с чем ценностно-чужеродным. В конфликт может вступить не наука, а ученый, притом не ex cathedra, а как этический субъект, для которого познание есть поступок познавания. Разрыв между долженствованием и бытием имеет значимость только изнутри долженствования, то есть для этического поступающего сознания, существует только для него.

шает, но не отменяет ее опознанности и оцененности: именно на эту опознанность и оцененность и направлена завершающая эстетическая форма.

Эстетическая деятельность не создает сплошь новой действительности [1]. В отличие от познания и поступка, которые создают природу и социальное человечество, искусство воспевает, украшает, воспоминает эту преднаходимую действительность познания и поступка — природу и социальное человечество,— обогащает и восполняет их, и прежде всего оно создает конкретное интуитивное единство этих двух миров — помещает человека в природу, понятую как его эстетическое окружение,— очеловечивает природу и натурализует человека.

В этом приятии этического и познавательного вовнутрь своего объекта — своеобразная доброта эстетического, его благостность: оно как бы ничего не выбирает, ничего не разделяет, не отменяет, ни от чего не отталкивается и не отвлекается. Эти чисто отрицательные моменты имеют место в искусстве только по отношению к материалу; к нему художник строг и беспощаден: поэт немилосердно отбрасывает слова, формы и выражения и избирает немногое, осколки мрамора летят из-под резца ваятеля, но внутренний человек в одном и телесный человек в другом случае оказываются только обогащенными: этический человек обогатился положительно утвержденной природой, природный — этическим смыслом.

Почти все (не религиозные, конечно, а чисто светские) добрые, приемлющие и обогащающие, оптимистические категории человеческого мышления о мире и человеке носят эстетический характер; эстетична и вечная тенденция этого мышления — представлять себе должное и заданное как уже данное и наличное где-то, тенденция, создавшая мифологическое мышление, в значительной степени и метафизическое.

Искусство создает новую форму как новое ценностное отношение к тому, что уже стало действительностью

---

[1] Этот как бы вторичный характер эстетического нисколько не понижает, конечно, его самостоятельности и своеобразия рядом с этическим и познавательным; эстетическая деятельность создает свою действительность, в которой действительность познания и поступка оказывается положительно принятой и преображенной: в этом — своеобразие эстетического.

для познания и поступка: в искусстве мы все узнаем и все вспоминаем (в познании мы ничего не узнаем и ничего не вспоминаем, вопреки формуле Платона); но именно поэтому в искусстве такое значение имеет момент новизны, оригинальности, неожиданности, свободы, ибо здесь есть то, на фоне чего может быть воспринята новизна, оригинальность, свобода — узнаваемый и сопереживаемый мир познания и поступка, он-то и выглядит и звучит по-новому в искусстве, по отношению к нему и воспринимается деятельность художника — как свободная. Познание и поступок первичны, то есть они впервые создают свой предмет: познанное не узнано и не вспомянуто в новом свете, а впервые определено; и поступок жив только тем, чего еще нет: здесь все изначала ново, и потому здесь нет новизны, здесь все — ex origine, и потому здесь нет оригинальности.

Указанная нами особенность эстетического — положительное приятие и конкретное объединение природы и социального человечества — объясняют нам и своеобразное отношение эстетического к философии. В истории философии мы наблюдаем постоянно возвращающуюся тенденцию к подмене систематического *заданного единства* познания и поступка конкретным интуитивным и как бы уже *данным, наличным единством эстетического виденья*.

Ведь единство познания и этического поступка, бытия и долженствования, единство конкретное и живое дано нам в нашем непосредственном виденье, в нашей интуиции: не есть ли это интуитивное единство — искомое единство философии? В этом, действительно, великий соблазн для мышления, который создал рядом с единой большой дорогой *науки философии* параллельные, но не дороги — а изолированные острова индивидуальных художественно-философских интуиций (пусть иногда и гениальных в своем роде) [1]. В этих эстетизованных ин-

---

[1] Другою своеобразною разновидностью интуитивно-эстетического единства познания и поступка является миф, который,— вследствие преобладания этического момента над познавательным, вдобавок еще почти совершенно лишенным дифференциации, вследствие большей, чем в интуитивной философии, свободы эстетического оформления (сильнее момент изоляции или отрешенности и мифического события, хотя, конечно, несравненно слабее, чем в искусстве, сильнее момент эстетической субъективации и персонификации и некоторые другие моменты формы),— гораздо ближе к искусству, чем интуитивная философия.

туитивных постижениях находимое ими quasi-философское единство так относится к миру и к культуре, как единство эстетической формы относится к содержанию в художественном произведении [1].

Одна из важнейших задач эстетики — найти подход к эстетизованным философемам, *создать теорию интуитивной философии на основе теории искусства*. Менее всего материальная эстетика способна осуществить подобное задание: игнорируя содержание, она лишена даже подхода к художественной интуиции в философии.

Действительность познания и этического поступка, входящую в своей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвергающуюся здесь конкретному, интуитивному объединению, индивидуации, конкретизации, изоляции и завершению, то есть всестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала, мы — в полном согласии с традиционным словоупотреблением — называем содержанием художественного произведения (точнее, эстетического объекта).

Содержание есть необходимый конститутивный момент эстетического объекта, ему коррелятивна художественная форма, вне этой корреляции не имеющая вообще никакого смысла.

Вне отнесенности к содержанию, то есть к миру и его моментам, миру — как предмету познания и этического поступка,— форма не может быть эстетически значима, не может осуществить своих основных функций.

Позиция автора-художника и его художественное задание может быть и должно быть понято в мире в связи со всеми ценностями познания и этического поступка: объединяется, индивидуализуется, оцельняется, изолируется и завершается не материал — он не нуждается ни в объединении, ибо в нем нет разрыва, ни в завершении, к которому он индифферентен, ибо, чтобы

[1] Как подсобным средством, вроде чертежа в геометрии, и как эвристической гипотезой философия может пользоваться интуитивным образом единства; и в жизни мы на каждом шагу работаем с помощью подобного интуитивного образа.

нуждаться в нем, он должен приобщиться к ценностно-смысловому движению поступка, — а всесторонне пережитый ценностный состав действительности, событие действительности.

Эстетически значимая форма есть выражение существенного отношения к миру познания и поступка, однако это отношение не познавательное и не этическое: художник не вмешивается в событие как непосредственный участник его,— он оказался бы тогда познающим и этически поступающим,— он занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, но понимающий ценностный смысл совершающегося; не переживающий, а сопереживающий его: ибо, не сооценивая в известной мере, нельзя созерцать событие, как событие именно.

Эта вненаходимость (но не индифферентизм) позволяет художественной активности извне объединять, оформлять и завершать событие. Изнутри самого познания и самого поступка это объединение и завершение принципиально невозможны: ни действительность познания не может, оставаясь верной себе, объединиться с долженствованием, ни долженствование, сохраняя свое своеобразие, объединиться с действительностью — нужна существенная ценностная позиция вне познающего и вне долженствующего и поступающего сознания, находясь на которой можно было бы совершить это объединение и завершение (и завершение изнутри самого познания и поступка невозможно).

Эстетическая интуитивно-объединяющая и завершающая форма извне нисходит на содержание, в его возможной разорванности и постоянной заданности-неудовлетворенности (действительным этот разрыв и эта заданность являются вне искусства, в этически переживаемой жизни), переводя его в новый ценностный план отрешенного и завершенного, ценностно успокоенного в себе бытия — красоты.

Форма, обымая содержание извне, овнешняет его, то есть воплощает,— классическая традиционная терминология, таким образом, в основе своей остается верной.

В современной поэтике отрицание содержания, как конститутивного момента эстетического объекта, приняло два направления, не всегда, впрочем, строго различаемые и не нашедшие вполне отчетливой формулировки:

1) содержание есть лишь момент формы, то есть познавательно-этическая ценность в художественном произведении имеет чисто формальное значение; 2) содержание есть лишь момент материала. Второго направления мы коснемся вкратце в следующей главе, посвященной материалу. Остановимся на первой попытке.

Прежде всего должно отметить, что содержание дано в художественном объекте сплошь оформленным, сплошь воплощенным, в противном случае оно является дурным прозаизмом, не растворенным в художественном целом моментом. Не может быть выделен какой-либо реальный момент художественного произведения, который был бы чистым содержанием, как, впрочем, realiter [1] нет и чистой формы: содержание и форма взаимно проникают друг друга, нераздельны, однако, для эстетического анализа и неслиянны, то есть являются значимостями разного порядка: для того чтобы форма имела чисто эстетическое значение, обымаемое ею содержание должно иметь возможное познавательное и этическое значение, форме нужна внеэстетическая весомость содержания, без нее она не могла бы осуществить себя как форма. Но можно ли на этом основании сказать, что содержание есть чисто формальный момент?

Не говоря уже о внешне логической — терминологической — несуразности оставлять термин «ф о р м а» при совершенном отрицании содержания, ибо форма есть понятие коррелятивное содержанию, которое именно не есть форма, имеется, конечно, и более существенная методическая опасность в подобном утверждении: содержание в нем понимается как заместимое с точки зрения формы,— форме нет дела до познавательно-этической значимости содержания, эта значимость совершенно случайна в художественном объекте; форма совершенно релятивизует содержание — таков смысл утверждения, делающего содержание моментом формы.

Дело в том, что подобное положение вещей, действительно, может иметь место в искусстве: форма может потерять первичное отношение к содержанию в его познавательно-этической значимости, содержание может быть низведено до «ч и с т о ф о р м а л ь н о г о м о м е н-

---

[1] Реально (*лат.*).

та»; такое ослабление содержания прежде всего понижает и художественное значение формы: форма лишается одной из важнейших функций—интуитивного объединения познавательного с этическим, имеющей столь важное значение, особенно в словесном искусстве; ослабляется и функция изоляции, и функция завершения. И в подобных случаях мы, конечно, имеем все же дело и с содержанием как конститутивным моментом художественного произведения (ведь в противном случае мы вообще не имели бы художественного произведения), но с содержанием, взятым из вторых рук, улегченным, а вследствие этого и с улегченной формой: попросту мы имеем дело с так называемой «литературой». На этом явлении следует остановиться, ибо некоторые формалисты склонны считать «литературу» единственным видом художественного творчества вообще.

Есть произведения, которые действительно не имеют дела с миром, а только со словом «мир» в литературном контексте, произведения, рождающиеся, живущие и умирающие на листах журналов, не размыкающие страниц современных периодических изданий, ни в чем не выводящие нас за их пределы. Познавательно-этический момент содержания, который им все же необходим как конститутивный момент художественного произведения, не берется ими из мира познания и этической действительности поступка непосредственно, а из других художественных произведений или строится по аналогии с ними. Дело, конечно, не в наличии художественных влияний и традиций, которые обязательно имеют место и в самом высоком искусстве; дело во внутреннем отношении к усвоенному содержанию: в тех литературных произведениях, о которых мы говорим, — содержание не соопознается и не сопереживается, а усвояется по внешним чисто «литературным» соображениям; художественная форма не сходится здесь с содержанием в его познавательно-этической весомости лицом к лицу, скорее здесь одно литературное произведение сходится с другим, которому оно подражает или которое оно «остранняет», на фоне которого оно «ощущается» как новое. Здесь форма становится равнодушной к содержанию в его непосредственной внеэстетической значимости.

Кроме преднаходимой художником слова действительности и познания и поступка, им преднаходится и литература: приходится бороться со старыми или за ста-

рые литературные формы, пользоваться ими и комбинировать их, преодолевать их сопротивление или находить в них опору; но в основе всего этого движения и борьбы в пределах чисто литературного контекста лежит более существенная определяющая первичная борьба с действительностью познания и поступка: *каждый художник в своем творчестве, если оно значительно и серьезно, является как бы первым художником, ему непосредственно приходится занимать эстетическую позицию по отношению внеэстетической действительности познания и поступка*, хотя бы в пределах его чисто личного этико-биографического опыта. Ни художественное произведение в его целом, ни какой-либо момент его не могут быть поняты с точки зрения одной отвлеченно-литературной закономерности, но необходимо учитывать и смысловой ряд, то есть возможную закономерность познания и поступка, ибо эстетически значимая форма объемлет не пустоту, но упорствующую самозаконную смысловую направленность жизни. В художественном произведении как бы две власти и два, определяемых этими властями, правопорядка: каждый момент может быть определен в двух ценностных системах — содержания и формы, ибо в каждом значимом моменте обе эти системы находятся в существенном и ценностно-напряженном взаимодействии. Но, конечно, эстетическая форма со всех сторон объемлет возможную внутреннюю закономерность поступка и познания, подчиняет ее своему единству: только при этом условии мы можем говорить о произведении как о художественном.

Как осуществляется содержание в художественном творчестве и в созерцании и каковы задачи и методы эстетического анализа его? Этих проблем эстетики мы должны здесь вкратце коснуться. Последующие замечания отнюдь не носят исчерпывающего предмет характера и лишь намечают проблему; причем композиционного осуществления содержания с помощью определенного материала мы здесь совершенно касаться не будем.

1) Должно строго различать познавательно-этический момент, действительно являющийся содержанием, то есть конститутивным моментом данного эстетического объекта, и те суждения и этические оценки, которые можно

построить и высказать по поводу содержания, но которые в эстетический объект не входят.

2) Содержание не может быть чисто познавательным, совершенно лишенным этического момента; более того, можно сказать, что этическому принадлежит существенный примат в содержании. По отношению к чистому понятию и чистому суждению художественная форма не может осуществить себя: чисто познавательный момент неизбежно останется изолированным в художественном произведении как нерастворенный прозаизм. Все познанное должно быть соотнесено с миром свершения человеческого поступка, должно быть существенно связано с поступающим сознанием, и только таким путем оно может войти в художественное произведение.

Самым неправильным было бы представлять себе содержание как познавательное теоретическое целое, как мысль, как идею.

3) Этическим моментом содержания художественное творчество и созерцание овладевает непосредственно путем сопереживания или вчувствования и сооценки, но отнюдь не путем теоретического понимания и истолкования, которое может быть лишь средством для вчувствования. Непосредственно этично лишь самое событие поступка (поступка — мысли, поступка — дела, поступка — чувства, поступка — желания и пр.) в его живом свершении изнутри самого поступающего сознания; именно это событие и завершается извне художественной формой, но отнюдь не его теоретическая транскрипция в виде суждений этики, нравственных норм, сентенций, судебных оценок и т. п.

Теоретическая транскрипция, формула этического поступка есть уже перевод его в познавательный план, то есть момент вторичный, между тем как художественная форма — например, форма, осуществляемая рассказом о поступке, или форма его эпической героизации в поэме, или форма лирического воплощения и т. п. — имеет дело с самим поступком в его первичной этической природе, овладевая ею путем сопереживания волящему, чувствующему и действующему сознанию, вторично же познавательный момент может иметь лишь подсобное значение средства.

Необходимо подчеркнуть, что сопереживает художник и созерцатель отнюдь не психологическому сознанию (да

ему и нельзя сопереживать в строгом смысле слова), но этически направленному, поступающему сознанию [1].

Каковы же задачи и возможности эстетического анализа содержания?

Эстетический анализ должен прежде всего вскрыть имманентный эстетическому объекту состав содержания, ни в чем не выходя за пределы этого объекта,— как он осуществляется творчеством и созерцанием.

Обратимся к познавательному моменту содержания.

Момент познавательного узнания сопровождает повсюду деятельность художественного творчества и созерцания, но в большинстве случаев он совершенно неотделим от этического момента и не может быть выражен адекватным суждением. Возможное единство и необходимость мира познания как бы сквозит через каждый момент эстетического объекта и, не достигая полноты актуализации в самом произведении, объединяется с миром этического стремления, осуществляя то своеобразное интуитивно-данное единство двух миров, которое, как мы указывали, является существенным моментом эстетического как такового [2]. Так, за каждым словом, за каждой фразой поэтического произведения чувствуется возможное прозаическое значение, прозаический уклон, то есть возможная сплошная отнесенность к единству познания.

Познавательный момент как бы освещает изнутри эстетический объект, как трезвая струя воды примешивается к вину этического напряжения и художественного завершения, но он далеко не всегда сгущается и уплотняется до степени определенного суждения: все узнается, но далеко не все опознается в адекватном понятии.

---

[1] Вчувствование и сочувственная сооценка сами по себе не носят еще эстетического характера. Содержание акта вчувствования этично: это жизненно-практическая или нравственная ценностная установка (эмоционально-волевая) другого сознания. Это содержание акта вчувствования может быть осмыслено и переработано в различных направлениях: можно сделать его предметом познания (психологического или философско-этического), оно может обусловить этический поступок (наиболее распространенная форма осмысления содержания вчувствования: симпатия, сострадание, помощь), и, наконец, можно сделать его предметом эстетического завершения. В дальнейшем нам придется коснуться более подробно так называемой «эстетики вчувствования».

[2] В дальнейшем мы осветим роль творческой личности автора как конститутивного момента художественной формы, в единстве деятельности которого и находит свое объединение познавательный и этический момент.

Если бы не было этого всепроникающего узнания, эстетический объект, то есть художественно творимое и воспринимаемое, выпал бы из всех связей опыта — и теоретического и практического,— как выпадает содержание состояния полного наркоза, о котором нечего вспомнить, нечего сказать и которое нельзя оценить (можно оценить состояние, но не его содержание), так и художественное творчество и созерцание, лишенные всякой причастности возможному единству познания, не просквоженные им и не узнанные изнутри, стали бы просто изолированным состоянием беспамятства, о котором можно узнать, что оно было, только post factum по протекшему времени.

Эта внутренняя освещенность эстетического объекта в области словесного искусства от степени узнания может подняться до степени определенного познания и глубоких постижений, которые могут быть выделены эстетическим анализом.

Но, выделив то или иное познавательное постижение из содержания эстетического объекта,— например, чисто философские постижения Ивана Карамазова о значении страдания детей, о неприятии божьего мира и др., или философско-исторические и социологические суждения Андрея Болконского о войне, о роли личности в истории и др.,— исследователь должен помнить, что все эти постижения, как бы они ни были глубоки сами по себе, не даны в эстетическом объекте в своей познавательной обособленности и что не к ним отнесена и не их непосредственно завершает художественная форма; эти постижения необходимо связаны с этическим моментом содержания, с миром поступка, миром события. Так, указанные постижения Ивана Карамазова несут чисто характерологические функции, являются необходимым моментом нравственной жизненной позиции Ивана, имеют отношение и к этической и религиозной позиции Алеши и этим вовлекаются в событие, на которое направлена завершающая художественная форма романа; также и суждения Андрея Болконского выражают его этическую личность и его жизненную позицию и вплетены в изображаемое событие не только его личной, но и социальной и исторической жизни. Таким образом, познавательно-истинное становится моментом этического свершения.

Если бы все эти суждения не были тем или иным путем необходимо связаны с конкретным миром челове-

ческого поступка, они остались бы изолированными прозаизмами, что иногда и происходит в творчестве Достоевского, имеет место и у Толстого, например, в романе «Война и мир», где к концу романа познавательные философско-исторические суждения совершенно порывают свою связь с этическим событием и организуются в теоретический трактат.

Несколько иным путем связывается с этическим событием познавательный момент, имеющий место в описаниях, в естественнонаучных или психологических объяснениях свершившегося и др. Указывать всевозможные способы связи этического и познавательного в единстве содержания эстетического объекта не входит в наши задачи.

Подчеркивая связь познавательного момента с этическим, следует, однако, отметить, что этическое событие не релятивизует входящие в него суждения и не безразлично к их чисто познавательной глубине, широте и истинности. Так, нравственные события жизни «человека из подполья», которые художественно оформлены и завершены Достоевским, нуждаются в чисто познавательной глубине и выдержанности его мировоззрения, являющегося существенным моментом его жизненной установки.

Выделив в пределах возможного и нужного теоретический момент содержания в его чисто познавательной весомости, собственно эстетический анализ должен, далее, понять его связь с этическим моментом и его значение в единстве содержания; но, конечно, можно сделать этот выделенный познавательный момент предметом независимого от художественного произведения теоретического рассмотрения и оценки, относя его уже не к единству содержания и всего эстетического объекта в его целом, а к чисто познавательному единству некоторого философского мировоззрения (обычно автора). Подобные работы имеют большое научно-философское и историко-культурное значение; но они лежат уже за пределами собственно эстетического анализа и должны быть строго от него отличаемы; на своеобразной методике подобных работ мы останавливаться не будем.

Переходим к задачам анализа этического момента содержания.

Его методика гораздо сложнее: эстетический анализ, как научный, должен как-то транскрибировать этический

момент, которым созерцание овладевает путем сопереживания (вчувствования) и сооценки; совершая эту транскрипцию, приходится отвлекаться от художественной формы, и прежде всего от эстетической индивидуации: необходимо отделить чисто этическую личность от ее художественного воплощения в индивидуальную эстетически значимую душу и тело, необходимо отвлечься и от всех моментов завершения; задача такой транскрипции трудная и в иных случаях — например, в музыке — совершенно невыполнимая.

Этический момент содержания произведения можно передать и частично транскрибировать путем пересказа: можно рассказать другими словами о том переживании, поступке и событии, которые нашли художественное завершение в произведении. Подобный пересказ, при правильном методическом осознании задачи, может получить большое значение для эстетического анализа. В самом деле: пересказ хотя и сохраняет еще художественную форму — форму рассказа, но упрощает ее и низводит до простого средства для вчувствования, отвлекаясь по возможности от всех изолирующих, завершающих и успокояющих функций формы (отвлечься от них совершенно рассказ, конечно, не может): в результате, хотя вчувствование и ослабело и побледнело, но зато выступает яснее чисто этический, незавершимый, причастный единству события бытия, ответственный характер сопереживаемого, яснее выступают те связи его с единством, от которых отрешала форма; это может облегчить этическому моменту и переход в познавательную форму суждений: этических — в узком смысле, социологических и иных, то есть его чисто теоретическую транскрипцию в тех пределах, в каких она возможна.

Многие критики и историки литературы владели высоким мастерством обнажения этического момента путем методически продуманного полуэстетического пересказа.

Чистая теоретическая транскрипция никогда не может обладать всею полнотою этического момента содержания, которой овладевает лишь вчувствование, но она может и должна стремиться к этому, как к никогда не достижимому пределу своему. Самый момент этического свершения или свершается, или художественно созерцается, но никогда не может быть адекватно теоретически формулирован.

Транскрибировав в пределах возможного этический момент содержания, завершаемый формою, собственно эстетический анализ должен понять значение всего содержания в целом эстетического объекта, то есть как содержание именно данной художественной формы, а форму — как форму именно данного содержания, совершенно не выходя за пределы произведения. Но этический момент, как и познавательный, можно обособить и сделать предметом самостоятельного исследования — философско-этического или социологического; можно сделать предметом и актуальных, моральных или политических оценок (вторичных оценок, а не первичных сооценок, необходимых и для эстетического созерцания); так, социологический метод не только транскрибирует этическое событие в его социальном аспекте, сопереживаемое и сооцениваемое в эстетическом созерцании, но выходит и за пределы объекта и вводит событие в более широкие социальные и исторические связи. Подобные работы могут иметь большое научное значение, для историка литературы они даже совершенно необходимы, но они выходят за пределы собственно эстетического анализа.

Не имеет прямого отношения к эстетическому анализу и психологическая транскрипция этического момента. Художественное творчество и созерцание имеют дело с этическими субъектами, субъектами поступка и этико-социальными отношениями между ними, на них ценностно направлена завершающая их художественная форма,— но отнюдь не с психологическими субъектами и не с психологическими связями между ними.

Должно отметить, не подвергая пока этого положения более глубокому развитию, что в некоторых случаях,— например, при восприятии музыкального произведения,— методически совершенно допустимо интенсивное углубление этического момента, в то время как экстенсивное его расширение разрушило бы данную художественную форму; этический момент вглубь не имеет границ, которые могли бы быть неправомерно нарушены: произведение не предопределяет и не может предопределить степени глубины этического момента.

В какой мере анализ содержания может иметь строго научный общезначимый характер?

Принципиально возможно достижение высокой степени научности, особенно когда соответствующие дисциплины — философская этика и социальные науки — сами

достигнут возможной для них степени научности, но фактически анализ содержания чрезвычайно труден, а известной степени субъективности избежать вообще невозможно, что обусловлено самым существом эстетического объекта; но научный такт исследователя всегда может удержать его в должных границах и заставит оговорить то, что является субъективным в его анализе.

Такова в основных чертах методика эстетического анализа содержания.

III. ПРОБЛЕМА МАТЕРИАЛА

При решении вопроса о значении материала для эстетического объекта должно брать материал в его совершенно точной научной определенности, не обогащая его никакими чуждыми этой определенности моментами. Двусмысленность по отношению к материалу особенно часто имеет место в эстетике слова: под словом понимают все, что угодно, вплоть до «слова, которое было в начале». Метафизика слова, — правда, в своих более тонких формах,— особенно часто имеет место в исследованиях по поэтике самих поэтов (у нас В. Иванов, А. Белый, К. Бальмонт): поэт берет слово уже эстетизованным, но мыслит эстетический момент как принадлежащий существу самого слова и этим превращает его в мифическую или метафизическую величину.

Наделяя слова всем, что свойственно культуре, то есть всеми культурными значимостями,— познавательными, этическими и эстетическими,— весьма легко приходят затем к выводу, что, кроме слова, в культуре вообще ничего нет, что вся культура есть не что иное, как явление языка, что ученый и поэт в одинаковой степени имеют дело только со словом. Но, растворяя логику и эстетику или хотя бы только поэтику в лингвистике, мы разрушаем своеобразие как логического и эстетического, так и в равной мере и лингвистического.

Понять значение слова для познания, для художественного творчества и, в частности, для поэзии, что нас здесь прежде всего и интересует, можно, только поняв его чисто словесную лингвистическую природу совершенно независимо от задач познания художественного творчества, религиозного культа и др., в услужении ко-

торых слово находится. Лингвистика, конечно, не остается равнодушной к особенностям языка научного, художественного, культового, но для нее это чисто лингвистические особенности самого языка, для понимания же их значения для искусства, для науки и для религии она не может обойтись без руководящих указаний эстетики, теории познания и других философских дисциплин, подобно тому как психология познания должна опираться на логику и гносеологию, а психология художественного творчества — на эстетику.

Лингвистика является наукой, лишь поскольку она овладевает своим предметом — языком. Язык лингвистики определяется чисто лингвистическим мышлением. Единичное конкретное высказывание всегда дано в ценностно-смысловом культурном контексте — в научном, художественном, политическом и ином,— или в контексте единичной лично-жизненной ситуации; только в этих контекстах отдельное высказывание живо и осмысленно: оно истинно или ложно, красиво или безобразно, искренне или лукаво, откровенно, цинично, авторитетно и проч.,— нейтральных высказываний нет и быть не может; но лингвистика видит в них лишь *явление языка*, *относит их лишь к единству языка*, но отнюдь не к единству понятия, жизненной практики, истории, характера лица и т. п.

Каково бы ни было то или иное историческое высказывание по своему значению для науки, для политики, в сфере личной жизни какого-нибудь индивидуума,— для лингвистики это не сдвиг в области смысла, не новая точка зрения на мир, *не новая художественная форма*, не преступление и не нравственный подвиг,— для нее это только явление языка, может быть, новая языковая конструкция. *И смысл слова, его вещественное значение для нее лишь момент лингвистически определенного слова*, правомерно изъятый из смыслового и ценностного культурного контекста, в котором слово в действительности звучало.

Лишь так: изолируя и освобождая *чисто языковой момент слова* и создавая *новое языковое единство* и его конкретные подразделения, лингвистика овладевает методически своим предметом — *индифферентным* к внелингвистическим ценностям языком (или, если угодно, создает новую чисто лингвистическую ценность, к которой и относит всякое высказывание).

Только последовательно освобождаясь от метафизического уклона (субстанциализации и реального опредмечивания слова), от логизма, от психологизма, от эстетизма, лингвистика прорабатывается к своему предмету, методически его полагает и этим впервые становится наукой.

Не во всех отделах равномерно лингвистика сумела методически овладеть своим предметом: с трудом она только начинает овладевать им в синтаксисе, очень мало пока сделано в области семасиологии, совершенно еще не разработан отдел, долженствующий ведать большие словесные целые: длинные жизненные высказывания, диалог, речь, трактат, роман и т. п.,— ибо и эти высказывания могут и должны быть определены и изучены чисто лингвистически, как языковые явления. Рассмотрение этих явлений в пиитиках и риториках, а также и в современной разновидности их — поэтике — не может быть признано научным вследствие указанного смешения лингвистической точки зрения с совершенно ей чуждыми — логическими, психологическими, эстетическими. Синтаксис больших словесных целых (или композиция как отдел лингвистики, в отличие от композиции, учитывающей художественное или научное задание) еще ждет своего обоснования: до сих пор лингвистика научно еще не продвинулась дальше сложного предложения; это самое длинное лингвистически научно обследованное явление языка: получается впечатление, точно лингвистический методически чистый язык здесь вдруг кончается и начинается сразу наука, поэзия и проч., а между тем чисто лингвистический анализ можно продолжать и дальше, как это ни трудно и как ни соблазнительно внести здесь чужеродные для лингвистики точки зрения.

Только когда лингвистика овладеет своим предметом вполне и со всею методическою чистотою, она сможет продуктивно работать и для эстетики словесного творчества, в свою очередь пользуясь безбоязненно и ее услугами; до того времени «поэтический язык», «образ», «понятие», «суждение» и т. п. термины для нее являются соблазном и большой опасностью; и ей недаром приходится их бояться: они слишком долго замутняли и продолжают еще замутнять методическую чистоту этой науки.

Какое же значение имеет язык строго лингвистически понятый для эстетического объекта поэ-

зии? Дело идет вовсе не о том, каковы лингвистические особенности поэтического языка,— как склонны иногда перетолковывать эту проблему,— а о значении лингвистического языка в его целом как материала для поэзии, а эта проблема носит чисто эстетический характер.

Язык для поэзии, как и для познания и для этического поступка и его объективации в праве, в государстве и проч., — является только техническим моментом; в этом полная аналогия значения языка для поэзии со значением природы естествознания как материала (а не содержания) для изобразительных искусств: физико-математического пространства, массы, звука акустики и проч.

Но поэзия технически использует лингвистический язык совершенно особым образом: язык нужен поэзии весь, всесторонне и во всех своих моментах, ни к одному нюансу лингвистического слова не остается равнодушной поэзия.

Ни одной из культурных областей, кроме поэзии, язык весь не нужен: познанию совершенно не нужно сложное своеобразие звуковой стороны слова в ее качественной и количественной стороне, не нужно многообразие возможных интонаций, не нужно чувство движения артикуляционных органов и проч.; то же самое приходится сказать и о других областях культурного творчества: все они не обходятся без языка, но берут в нем весьма немногое.

Только в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальные: все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих последних пределов; поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого.

Но, будучи столь требовательной к языку, поэзия тем не менее преодолевает его как язык, как лингвистическую определенность. Поэзия не является исключением из общего для всех искусств положения: художественное творчество, определяемое по отношению к материалу, есть его преодоление.

Язык в своей лингвистической определенности в эстетический объект словесного искусства не входит.

Это имеет место во всех искусствах: внеэстетическая природа материала — в отличие от содержания — не

входит в эстетический объект: не входит физико-математическое пространство, линии и фигуры геометрии, движение динамики, звук акустики и проч.; с ними имеют дело художник-мастер и наука эстетика, но не имеет дела первичное эстетическое созерцание. Эти два момента должно строго различать: художнику в процессе работы приходится иметь дело и с физическим, и с математическим, и с лингвистическим, эстетику приходится иметь дело и с физикой, и с математикой, и с лингвистикой, но вся эта громадная техническая работа, совершаемая художником и изучаемая эстетикой, без которой не было бы художественных произведений, в эстетический объект, создаваемый художественным созерцанием, то есть эстетическое бытие как таковое, в последнюю цель творчества, не входит: все это убирается в момент художественного восприятия, как убираются леса, когда здание окончено[1].

Технике в искусстве мы, во избежание недоразумений, дадим здесь совершенно точное определение: техническим моментом в искусстве мы называем все то, что совершенно необходимо для создания художественного произведения в его естественнонаучной или лингвистической определенности — сюда относится и весь состав готового художественного произведения как вещи, но что в эстетический объект непосредственно не входит, что не является компонентом художественного целого; технические моменты — это факторы художественного впечатления, но не эстетически значимые слагаемые содержания этого впечатления, то есть эстетического объекта.

Должны ли мы в художественном объекте ощущать слово — именно как слово в его лингвистической определенности, должны ли мы ощущать морфологическую форму слова, как морфологическую именно, синтактическую, семантический ряд, как семантиче-

[1] Отсюда, конечно, не следует, что эстетический объект существует где-то и как-то раньше создания произведения и независимо от него в готовом виде. Такое предположение, конечно, совершенно нелепо.

с к и й? Должны ли мы поэтическое целое в художественном созерцании воспринимать как словесное целое, а не как завершенное целое некоторого события, некоторого стремления, внутреннего напряжения и проч.?

Конечно, лингвистический анализ найдет слова, предложения и проч.; физический анализ нашел бы бумагу, типографскую краску определенного химического состава или нашел бы звуковые волны в их физической определенности; физиолог нашел бы соответствующие процессы в органах восприятия и в нервных центрах; психолог нашел бы соответствующие эмоции, слуховые ощущения, зрительные представления и проч. Все эти научные суждения специалистов, в особенности же суждения лингвиста (гораздо в меньшей степени — суждения психолога) понадобятся эстетику в его работе по изучению структуры произведения в ее внеэстетической определенности; но и эстетику, и всякому художественно созерцающему ясно, что в эстетический объект все эти моменты не входят, в тот объект, к которому относится наша непосредственная эстетическая оценка (прекрасно, глубоко и проч.). Все эти моменты отмечаются и определяются лишь вторичным, объясняющим научным суждением эстетика.

Если бы мы сделали попытку определить состав эстетического объекта произведения Пушкина «Воспоминание»:

> Когда для смертного умолкнет шумный день
> И на немые стогны града
> Полупрозрачная наляжет ночи тень... —

и т. д.,— мы сказали бы, что в его состав входят: и город, и ночь, и воспоминания, и раскаяние и проч.— с этими *ценностями* непосредственно имеет дело наша художественная активность, на них направлена эстетическая интенция нашего духа: этическое событие воспоминания и раскаяния нашло эстетическое оформление и завершение в этом произведении (к художественному оформлению относится и момент изоляции и вымышления, то есть неполной действительности), но отнюдь не слова, не фонемы, не морфемы, не предложения и не семантические ряды: они лежат вне содержания эстетического восприятия, то есть вне художественного объекта, и могут понадобиться лишь для вторичного научного суждения эстетики, поскольку возникнет

вопрос о том, как и какими моментами внеэстетической структуры внешнего произведения обусловлено данное содержание художественного восприятия.

Эстетика должна определить имманентный состав содержания художественного созерцания в его эстетической чистоте, то есть эстетический объект, для решения вопроса о том, какое значение имеет для него материал и его организация во внешнем произведении; поступая так, она неизбежно по отношению к поэзии должна установить, что язык в его лингвистической определенности вовнутрь эстетического объекта не входит, остается за бортом его, *сам же эстетический объект слагается из художественно-оформленного содержания (или содержательной художественной формы)*.

Громадная работа художника над словом имеет конечною целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто *имманентный характер*: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а *путем имманентного усовершенствования его*: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, заставляет язык, усовершенствуя его лингвистически, превзойти себя самого.

Это имманентное преодоление языка в поэзии резко отличается от чисто отрицательного преодоления его в области познания: алгебраизации, употребления условных значков вместо слова, сокращений и т. п.

Имманентное преодоление есть формальное определение отношения к материалу не только в поэзии, но и во всех искусствах.

Не перепрыгивать через лингвистический язык должна и эстетика словесного творчества, но воспользоваться всей работой лингвистики для понимания *техники* творчества поэта на основе правильного понимания места материала в художественном творчестве, с одной стороны, и своеобразия эстетического объекта — с другой.

Эстетический объект как содержание художественного виденья и его архитектоника, как мы уже указывали, есть совершенно новое бытийное образование, не

естественнонаучного, — и не психологического, конечно,— и не лингвистического порядка: это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности.

Слова в поэтическом произведении слагаются, с одной стороны, в целое предложения, периода, главы, акта и проч., с другой же стороны, созидают целое наружности героя, его характера, положения, обстановки, поступка и т. п. и, наконец, целое эстетически оформленного и завершенного этического события жизни, переставая при этом быть словами, предложениями, строкой, главой и проч.: процесс осуществления эстетического объекта, то есть осуществления художественного задания в его существе, есть процесс последовательного превращения лингвистически и композиционно понятого словесного целого в архитектоническое целое эстетически завершенного события, причем, конечно, все словесные связи и взаимоотношения лингвистического и композиционного порядка превращаются во внесловесные архитектонические событийные связи.

Более подробное изучение эстетического объекта и его архитектоники не входит в задачу нашей работы, здесь мы лишь вкратце коснемся тех недоразумений, которые возникли на почве современной русской поэтики в связи с теорией образа и которые имеют самое существенное отношение к теории эстетического объекта.

«Образ» потебнианской эстетики представляется нам мало приемлемым вследствие того, что с ним прочно ассоциировалось много лишнего и неверного, и, несмотря на весьма почтенную старую традицию образа, поэтике не лишне с ним расстаться; но критика образа как основного момента поэтического творчества, предложенная некоторыми формалистами и особенно отчетливо развитая В. М. Жирмунским, представляется нам методически совершенно неправильной, но зато весьма характерной для современной русской поэтики.

Значение образа отрицается здесь на том основании, что у нас при художественном восприятии поэтического произведения возникают не отчетливые зрительные представления тех предметов, о которых идет речь в произведении, а лишь случайные изменчивые и субъективные обрывки зрительных представлений, из которых построить эстетический объект, конечно, со-

вершенно невозможно. Отчетливых образов, следовательно, не возникает и даже принципиально не может возникнуть: как, например, должны мы представлять себе «град» из указанного стихотворения Пушкина — как иностранный или как русский город, как большой или как маленький, как Москву или как Петербург? Это предоставляется субъективному произволу каждого, произведение не дает нам никаких указаний, необходимых для построения единичного конкретного зрительного представления города; но если так, то художник вообще не имеет дела с предметом, а лишь со словом, в данном случае со словом «град», не больше.

Художник имеет дело только со словами, ибо только слова суть нечто определенное и бесспорно наличное в произведении.

Подобное рассуждение чрезвычайно характерно для материальной эстетики, еще не вполне свободной и от психологистического уклона. Прежде всего следует отметить, что совершенно такое же рассуждение можно было бы применить и в области теории познания (что не раз и делалось): и ученый имеет дело только со словом, а не с предметом и не с понятием, ведь без труда аналогичными приемами можно показать, что никаких понятий в психике ученого нет, а только зыбкие субъективно-случайные образования и обрывки представлений; здесь воскрешается не более и не менее, как старый психологический номинализм в применении к художественному творчеству. Но можно столь же убедительно показать, что и слов в их лингвистической определенности в психике художника и ученого нет, и более того — в психике ничего нет, кроме психических образований, которые как таковые субъективны и с точки зрения любой смысловой области — познавательной, этической, эстетической — равно случайны и не адекватны. Под психикой должно понимать только психику — предмет эмпирической науки психологии, методически чисто ею полагаемый и обладающий своею чисто психологическою закономерностью.

Но несмотря на то, что в психике все только психологично и что адекватно психически пережить природу, химический элемент, треугольник и т. п. совершенно невозможно, существуют объективные науки, где мы имеем дело и с природой, и с элементом, и с треугольником, причем, научное мышление имеет дело с самими эти-

ми предметами, на них направлено и между ними устанавливает связи. И поэт, в нашем примере, имеет дело с городом, с воспоминанием, с раскаянием, с прошлым и будущим — как с этико-эстетическими ценностями, притом имеет дело эстетически ответственно, хотя в душе его никаких ценностей нет, а имеются только психические переживания. Компонентами эстетического объекта данного произведения являются, таким образом: «стогны града», «ночи тень», «свиток воспоминаний» и проч., но не зрительные представления, не психические переживания вообще и не слова. Причем, художник (и созерцатель) имеет дело именно с «градом»: оттенок, выражаемый церковнославянскою формою слова, отнесен к этико-эстетической ценности города, придавая ей большую значительность, становится характеристикой конкретной ценности и как таковой входит в эстетический объект, то есть входит не лингвистическая форма, а ее ценностное значение (психологическая эстетика сказала бы — соответствующий этой форме эмоционально-волевой момент).

Эти компоненты слагаются в единство ценностно-значимого события жизни, эстетически оформленного и завершенного (вне эстетической формы оно было бы этическим событием, изнутри себя принципиально не завершимым). Это этико-эстетическое событие совершенно определенно и художественно однозначно; компоненты его мы можем назвать и образами, понимая под этим не зрительные представления, а оформленные моменты содержания.

Должно отметить, что увидеть образ и в изобразительных искусствах нельзя: только глазами увидеть изображенного человека как человека — как этико-эстетическую ценность, образ, увидеть его тело как ценность, выражение наружности и т. п., конечно, совершенно невозможно; вообще, чтобы что-то увидеть, что-то услышать, то есть что-то предметно определенное или только ценностно-значимое, весомое, мало одних внешних чувств, мало одного «невидящего глаза и шумящего слуха» — говоря словами Парменида.

Итак, эстетический компонент — назовем его пока образом — не есть ни понятие, ни слово, ни зрительное представление, а своеобразное эстетическое образование,

осуществляемое в поэзии с помощью слова, в изобразительных искусствах — с помощью зрительно воспринимаемого материала, но нигде не совпадающее ни с материалом, ни с какой-либо материальной комбинацией.

Все недоразумения, вроде вышеразобранного, возникающие вокруг не-словесного, вообще не-материального эстетического объекта, в конечном счете объясняются совершенно неправомерным стремлением найти чисто эмпирический, даже пространственно и временно́ — как вещь — локализованный эквивалент эстетическому объекту или даже стремлением сплошь познавательно эмпиризовать эстетический объект. В художественном творчестве имеются два эмпирически наличных момента: внешнее материальное произведение и психический процесс творчества и восприятия — ощущения, представления, эмоции и проч.; в первом случае мы имеем естественнонаучную, математическую или лингвистическую закономерность, во втором — чисто психологическую (ассоциативную связь и т. п.). За них цепляется исследователь, боясь в чем-либо выйти за их пределы, полагая обыкновенно, что далее лежат уже только метафизические или мистические сущности. Но эти попытки сплошной эмпиризации эстетического объекта всегда оказываются неудачными, и, как мы показали, методически они совершенно неправомерны: важно понять именно своеобразие эстетического объекта как такового и своеобразие чисто эстетической связи его моментов, то есть его архитектоники; это не способна осуществить ни психологистическая, ни материальная эстетика.

Нам совершенно нечего бояться того, что эстетический объект не может быть найден ни в психике, ни в материальном произведении; он не становится вследствие этого какою-то мистическою или метафизическою сущностью; в том же самом положении находится и многообразный мир поступка, бытие этического. Где находится государство? В психике, в физико-математическом пространстве, на бумаге конституционных актов? Где находится право? И тем не менее мы ответственно имеем дело и с государством, и с правом, более того — эти ценности осмысливают и упорядочивают как эмпирический материал, так и нашу психику, позволяя нам преодолеть ее голую психическую субъективность.

Этою же тенденцией к внеэстетической эмпиризации и психологизации художественного объекта объясняется отмеченная нами выше попытка понять содержание как момент материала — слова: прикрепленное к слову, как одна из сторон его, рядом с фонемой, морфемой и другими, содержание представляется научно-осязательнее, вещественнее.

К вопросу о содержании, как необходимом конститутивном моменте, мы возвращаться не будем, скажем только, что под тематическим моментом, который в некоторых искусствах отсутствует, а в других имеется, обычно склонны понимать только момент предметной дифференциации и познавательной определенности, который, действительно, присущ не всем искусствам, но этот момент ни в коем случае не исчерпывает собою содержания. Однако в иных случаях (у В. М. Жирмунского, хотя ему не чуждо и первое, более узкое понимание тематики) под тематикой современная поэтика проводит почти весь эстетический объект в его не-материальном своеобразии и с его событийно-архитектонической структурой, но в то же время этот объект, введенный некритически, втискивается в лингвистически определенное слово и полагается в нем рядом с фонемой, морфемой и другими моментами, и этим, конечно, искажается в корне его чистота. Но как согласовать тематический событийный мир (оформленное содержание) в едином целом с лингвистически определенным словом,— на этот вопрос поэтика ответа не дает, да и не ставит его в принципиальной форме. Между тем тематический мир в его широком понимании и лингвистическое слово лежат в совершенно разных планах и измерениях. Следует прибавить, что тематика чрезвычайно теоретизует эстетический объект и содержание: момент этический и соответствующее ему чувствование недооцениваются, вообще не различается чисто этический момент и его познавательная транскрипция.

Так определяется значение материала в художественном творчестве: не входя в эстетический объект в своей материальной внеэстетической определенности — как эстетически значимый компонент, он необходим для его созидания как момент технический.

Отсюда отнюдь не следует, что в эстетике изучение материальной структуры произведения, как чисто технической, должно занять скромное место. Значение мате-

риальных исследований в специальной эстетике чрезвычайно велико, так же велико, как и значение материального произведения и его созидания для художника и для эстетического созерцания. Мы вполне можем присоединиться к утверждению: «техника в искусстве все»,— понимая его в том смысле, что эстетический объект осуществляется только путем создания материального произведения (эстетическое виденье вне искусства потому и гибридно, что здесь недостижима сколько-нибудь совершенная организация материала, например,— при созерцании природы); до этого создания и независимо от него он не существует, он осуществляется впервые вместе с произведением.

Не нужно придавать слову «техника» в применении к художественному творчеству какое-то одиозное значение: техника здесь не может и не должна отрываться от эстетического объекта; им она оживлена и движима во всех своих моментах, поэтому в художественном творчестве техника отнюдь не механистична, механистической она может представиться лишь в дурном эстетическом исследовании, которое теряет эстетический объект, делает технику самодовлеющей и отрывает ее от цели и смысла. В противовес подобным исследованиям и должно подчеркивать служебный характер материальной организации произведения, ее чисто технический характер,— не для того, чтобы принизить ее, а наоборот, чтобы осмыслить и оживить.

Правильное разрешение вопроса о значении материала не сделает, таким образом, ненужными работы материальной эстетики и нисколько не понизит их значения, но даст этим работам принципы и правильное методическое направление, но, конечно, от своей претензии исчерпать художественное творчество они должны отказаться.

Должно отметить, что по отношению к некоторым искусствам эстетический анализ должен ограничиться изучением почти одной техники, конечно, методически осознанной — как техники только: в таком положении находится эстетика музыки. Об эстетическом объекте музыки, возникающем на границах акустического звучания, почти нечего сказать эстетическому анализу отдельных произведений, кроме самого общего определения его своеобразия. Суждения, выходящие за пределы анализа материальной композиции музыкального про-

изведения, в большинстве случаев становятся субъективными: или это свободная поэтизация произведения, или произвольное метафизическое построение, или чисто психологическое рассуждение.

Возможен особый вид методически-осознанного субъективно-философского истолкования музыкального произведения, могущего иметь большое культурное значение, но, конечно, не научного в строгом смысле этого слова.

Наметить методику материального композиционного анализа хотя бы и в таких же общих чертах, в каких это было сделано нами для методики анализа содержания, мы здесь совершенно не можем; это возможно лишь после более подробного ознакомления с эстетическим объектом и его архитектоникой, которыми определяется композиция. Здесь же мы должны ограничиться сказанным.

IV. ПРОБЛЕМА ФОРМЫ

Художественная форма есть форма содержания, но сплошь осуществленная на материале, как бы прикрепленная к нему. Поэтому форма должна быть понята и изучена в двух направлениях: 1) изнутри чистого эстетического объекта, как архитектоническая форма, ценностно направленная на содержание (возможное событие), отнесенная к нему и 2) изнутри композиционного материального целого произведения: это изучение техники формы.

При втором направлении изучения форма ни в коем случае не должна истолковываться как форма материала — это в корне исказит понимание,— но лишь как осуществленная на нем и с его помощью и в этом отношении, помимо своей эстетической цели, обусловленная и природою данного материала.

Настоящая глава является кратким введением в методику *эстетического* анализа формы как *архитектонической* формы. Форма слишком часто понимается только как «техника»; это характерно и для формализма, и для психологизма в искусствоведении. Мы же рассматриваем форму в собственно эстетическом плане, как художественно-значимую фор-

му. Основной вопрос этой главы: как форма, будучи сплошь осуществленной на материале, тем не менее становится формой содержания, ценностно относится к нему, или, другими словами, как композиционная форма — организация материала осуществляет форму архитектоническую — объединение и организацию познавательных и этических ценностей?

Форма развеществляется и выносится за пределы произведения как организованного материала, только становясь выражением ценностно-определенной творческой активности эстетически деятельного субъекта. Этот момент активности формы, уже выше (в главе первой) нами отмеченный, подлежит здесь более подробному рассмотрению[1].

В форме *я нахожу себя*, свою продуктивную ценностно оформляющую активность, я *живо чувствую свое созидающее предмет* движение, притом не только в первичном творчестве, не только при собственном исполнении, но и при созерцании художественного произведения: я *должен пережить себя в известной степени творцом формы, чтобы вообще осуществить художественно-значимую форму* как таковую.

В этом — существенное отличие художественной формы от познавательной; эта последняя не имеет автора-творца: познавательную форму я нахожу в предмете, я не чувствую в ней ни себя самого, ни своей созидающей активности. Этим обусловлена своеобразная принудительная необходимость познавательного мышления: оно активно, но не чувствует своей активности, ибо чувство может быть только индивидуальным, отнесенным к личности, или, точнее, чувство моей активности не входит в предметное содержание самого мышления, остается за бортом его, как субъективно-психологический придаток, не больше: *наука как объективное предметное единство не имеет автора-творца*[2].

---

[1] Понимание формы как выражения активности совсем не чуждо искусствоведению, но прочное обоснование оно может получить только в систематически ориентированной эстетике.

[2] Ученый-автор активно организует лишь внешнюю форму изложения; отдельность, и законченность, и индивидуальность научного произведения, выражающие эстетическую субъективную активность творца, не входят вовнутрь познания мира.

Автор-творец — конститутивный момент художественной формы.

Форму я должен пережить, как мое активное ценностное отношение к содержанию, чтобы пережить ее эстетически: в форме и формой я пою, рассказываю, изображаю, формой я выражаю свою любовь, свое утверждение, приятие.

Содержание противостоит форме как нечто пассивное и нуждающееся в ней, как рецептивное, приемлющее, обымаемое, закрепляемое, любимое и проч.; как только я перестаю быть активным в форме, успокоенное и завершенное формою содержание тотчас взбунтуется и предстанет в своей чистой познавательно-этической значимости, то есть художественное созерцание кончается и заменяется чисто этическим сопереживанием или познавательным размышлением, теоретическим согласием или несогласием, практическим одобрением или неодобрением и проч. Так, при нехудожественном восприятии романа можно заглушить форму и сделать активным содержание в его познавательно-проблемном или этико-практическом направлении: можно, например, сопереживать героям в их приключениях, жизненных удачах и неудачах; можно и музыку низвести до простого аккомпанемента своей мечты, своего свободного элементарно-этического напряжения, перенеся на него центр тяжести.

Поскольку мы просто видим или слышим что-либо, мы еще не воспринимаем художественной формы; нужно сделать видимое, слышимое, произносимое выражением своего активного ценностного отношения, нужно войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный внетворчески-определенный характер формы, ее вещность: она перестает быть вне нас, как воспринятый и познавательно упорядоченный материал, становится выражением ценностной активности, проникающей в содержание и претворяющей его. Так, при чтении или слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя, как высказывание другого, которое нужно просто услышать и значение которого — практическое или познавательное — нужно просто понять; но я в известной степени делаю его своим собственным высказыванием о другом, усвояю себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жестикуляцию (созидающие движе-

ния) рассказа, изображащую активность метафоры и проч., как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию, то есть я направлен при восприятии не на слова, не на фонемы, не на ритм, а со словами, с фонемою, с ритмом активно направлен на содержание, обымаю, формирую и завершаю его (сама форма, отвлеченно взятая, не довлеет себе, а делает самодовлеющим оформленное содержание). Я становлюсь активным в форме и формою занимаю ценностную позицию вне содержания — как познавательно-этической направленности,— и это впервые делает возможным завершение и вообще осуществление всех эстетических функций формы по отношению к содержанию.

Итак, форма есть выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (со-творящего форму) к содержанию; все моменты произведения, в которых мы можем почувствовать себя, свою ценностно относящуюся к содержанию активность и которые преодолеваются в своей материальности этой активностью, должны быть отнесены к форме.

Но каким образом форма как выражение словом субъективного активного отношения к содержанию может стать творящею формой, завершающею содержание? Что делает словесную активность, вообще активность — реально не выходящую за пределы материального произведения, только его порождающую и организующую,— активностью оформления познавательно-этического содержания, притом вполне завершающего оформление?

Здесь мы принуждены вкратце коснуться первичной функции формы по отношению к содержанию — изоляции или отрешения.

Изоляция или отрешение относится не к материалу, не к произведению как вещи, а к его значению, к содержанию, которое освобождается от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия. Это отрешение от связи не уничтожает опознанности и этической оцененности изолированного содержания: отрешенное узнается памятью разума и памятью воли, но оно может быть индивидуализовано и становится принципиально завершимым, ибо индивиду-

ация невозможна при строгой отнесенности и включенности в единство природы, а завершение невозможно в едином необратимо-свершающемся событии бытия: содержание должно отрешить от будущего события, чтобы завершение (самодостаточная наличность, самодовлеющее настоящее) стало возможным.

Содержание произведения — это как бы отрезок единого открытого события бытия, изолированный и освобожденный формою от ответственности перед будущим событием и потому в своем целом самодовлеюще-спокойный, завершенный, вобравший в свой покой и в свою самодостаточность и изолированную природу.

Изоляция из единства природы уничтожает все вещные моменты содержания. Форма вещности вообще стала впервые возможной на основе концепции единой природы естествознания: вне ее предмет можно воспринять только анимистически и мифологически — как силу и участника в событии жизни. Изоляция снова развеществляет: изолированная вещь есть contradictio in adjecto.

Так называемый в ы м ы с е л в искусстве есть лишь положительное выражение изоляции: изолированный предмет — тем самым и вымышленный, то есть не действительный в единстве природы и не бывший в событии бытия. В отрицательном моменте вымысел и изоляция совпадают; в положительном моменте вымысла подчеркивается свойственная форме активность, авторство: в вымысле я острее чувствую себя как активно вымышляющего предмет, чувствую свою свободу, обусловленную моей вненаходимостью, беспрепятственно оформлять и завершать событие.

Вымышлять можно только нечто субъективно ценное и значимое в событии, нечто человечески значительное, но не вещь: вымышленная вещь — contradictio in adjecto.

И в музыке изоляция и вымысел не могут быть ценностно отнесены к материалу: не звук акустики изолируется и не математическое число композиционного порядка вымышляется. Отрешенно и вымышленно-необратимо событие стремления, ценностное напряжение, которое благодаря этому беспрепятственно изживает себя и становится успокоеннозавершимым.

Так называемое «остраннение» формалистов в основе своей есть попросту не совсем методически ясно выраженная функция изоляции, в большинстве случаев не-

правильно отнесенная к материалу: остранняется **слово** путем разрушения его обычного семантического ряда; иногда, впрочем, остраннение отнесено и к предмету, но понимается грубо психологистически: как выведение предмета из его обычного восприятия (обычное восприятие, конечно, столь же случайно и субъективно, как и необычное). На самом же деле изоляция есть выведение предмета, ценности и события из необходимого познавательного и этического ряда.

Изоляция впервые делает возможным положительное осуществление художественной формы, ибо становится возможным не познавательное и не этическое отношение к событию, становится возможной свободная формовка содержания, освобождается активность нашего чувства предмета, чувства содержания и все творческие энергии этого чувства. Изоляция, таким образом, есть отрицательное условие личного, субъективного (не психологически-субъективного) характера формы, она позволяет автору-творцу стать конститутивным моментом формы[1].

С другой стороны, изоляция выдвигает и определяет значение материала и его композиционной организации: материал становится **условным**: обрабатывая материал, художник обрабатывает ценности изолированной действительности и этим преодолевает его имманентно, не выходя за его пределы. Слово, высказывание перестает ждать и желать чего бы то ни было действительного за своими пределами: действия или соответствия действительности, то есть реального осуществления или проверки-подтверждения (преодоления субъективности); слово своими силами переводит завершающую форму в содержание: так, просьба в лирике — эстетически организованная — начинает довлеть себе и не нуждается в удовлетворении (она как бы удовлетворена самой формой своего выражения), молитва перестает нуждаться в боге, который мог бы услышать, жалоба перестает нуждаться в помощи, покаяние — в прощении и т. п. Форма, пользуясь одним материалом, восполняет всякое событие и этическое напряжение до полноты свершения. С помощью одного материала автор занимает творческую, продуктивную позицию по отношению к содержа-

---

[1] Изоляция есть, конечно, уже и первый продукт этой активности; изоляция — как бы акт вступления во владение автора.

нию, то есть познавательным и этическим ценностям; автор как бы входит в изолированное событие и становится в нем творцом, не становясь участником. Изоляция, таким образом, делает слово, высказывание, вообще материал (звук акустики и проч.) формально творческим.

Как входит творческая личность художника и созерцателя в материал — слово и какими сторонами его она овладевает по преимуществу?

Мы различаем в слове как материале следующие моменты:[1] 1) звуковая сторона слова, собственно музыкальный момент его; 2) вещественное значение слова (со всеми его нюансами и разновидностями); 3) момент словесной связи (все отношения и взаимоотношения чисто словесные); 4) интонативный (в плане психологическом — эмоционально-волевой) момент слова, ценностная направленность слова, выражающая многообразие ценностных отношений говорящего; 5) чувство словесной активности, чувство активного порождения з н а ч а щ е г о з в у к а (сюда включаются: все двигательные моменты — артикуляция, жест, мимика лица и проч., — и вся внутренняя устремленность моей личности, активно занимающей словом, высказыванием некоторую ценностную и смысловую позицию). Мы подчеркиваем, что дело идет о чувстве порождения значащего слова: это не чувство голого органического движения, порождающего физический факт слова, но чувство порождения и смысла и оценки, то есть чувство движения и занимания позиции цельным человеком, движения, в которое вовлечен и организм, и смысловая активность, ибо порождается и плоть и дух слова в их конкретном единстве. В этом последнем, пятом моменте отражены все четыре предшествующих; он является той стороной их, которая обращена к личности говорящего (чувство порождения звука, порождения смысла, порождения связи и порождения оценки).

Формирующая активность автора-творца и созерцателя овладевает всеми сторонами слова: с помощью всех их он может осуществлять завершающую форму, направленную на содержание; с другой стороны, все они служат и для выражения содержания; в каждом моменте творец и созерцатель чувствуют свою активность —

---

[1] К лингвистическому слову мы подходим здесь с точки зрения композиционного осуществления им художественной формы.

выбирающую, созидающую, определяющую, завершающую — и в то же время чувствуют что-то, на что эта активность направлена, что предлежит ей. Но управляющим моментом, фокусом формирующих энергий является, конечно, пятый момент, затем в последовательном порядке важности — 4-й, то есть оценка, 3-й — связи, 2-й — значение и, наконец, 1-й — звук, который как бы вбирает в себя все остальные моменты и становится носителем единства слова в поэзии.

Для познавательного высказывания управляющим моментом является вещественное, предметное значение слова, стремящееся найти необходимое место в предметном объективном единстве познания. Это предметное единство управляет и определяет все и вся в познавательном высказывании, безжалостно выбрасывая за борт все то, что не имеет к нему отношения, и, в частности, остается за бортом чувство занимания активной позиции сказанным: оно не отнесено к предметному единству и не проникает в него, как творящая субъективная воля и чувство, и менее всего оно способно создать единство познавательного высказывания.

Чувство словесной активности в поступке слова (приговор, согласие, прощение, мольба) отнюдь не является управляющим моментом, поступок слова отнесен к единству этического события и в нем определяется как нужный и должный.

Только в поэзии чувство активности порождения значащего высказывания становится формирующим центром, носителем единства формы.

Из этого фокуса чувствуемой активности порождения прежде всего пробивается ритм (в самом широком смысле слова — и стихотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, порядок, возвращающий высказывающего к себе самому, к своему действующему, порождающему единству.

Единство порядка, основанного на возвращении сходного, хотя бы возвращались и сходные смысловые моменты, есть единство возвращающейся к себе, снова нащупывающей себя активности; центр тяжести лежит не в вернувшемся смысле, а в возвращении деятельности движения — внутреннего и внешнего, души и тела,— породившего этот смысл.

Единство всех осуществляющих форму композиционных моментов и прежде всего единство словесного целого произведения — как формальное — полагается не в том, что́ или о чем говорится, а в том — ка́к говорится, в чувстве деятельности осмысленного говорения, которая все время должна чувствовать себя как единую деятельность, — независимо от предметного и смыслового единства своего содержания; повторяются, возвращаются, заключают связи не смысловые моменты непосредственно — в их объективности, то есть совершенной отрешенности от говорящей личности субъекта, — а моменты относящейся активности, живого самоощущения деятельности; деятельность не теряет себя в предмете, все снова и снова чувствует собственное субъективное единство в себе самой, в напряженности своей телесной и душевной позиции: единство не предмета и не события, а единство обымания, охватывания предмета и события. Так, начало и конец произведения — с точки зрения единства формы — суть начало и конец деятельности: я начинаю, и я кончаю.

Объективное единство познания не знает конца — как положительно-значимого: начинает и кончает ученый, но не наука; конец, начало и значительное число композиционных моментов ученого трактата отражают деятельность его автора-субъекта, то есть суть моменты эстетические, не проникающие вовнутрь открытого, бесконечного и безначального мира познания.

Все композиционные членения словесного целого — главы, абзацы, строфы, строки, слова — выражают форму лишь как членения; этапы словесной порождающей деятельности суть периоды единого напряжения, суть моменты, достигающие некоторой степени законченности не самого содержания, изнутри его определенные, но моменты активности охвата содержания извне, определенные из направленной на содержание деятельности автора, хотя, конечно, существенно проникающие в содержание, эстетически-адекватно оформляющие его, а не насилующие.

Единство эстетической формы есть, таким образом, единство позиции действующей души и тела, действующего цельного человека, опирающегося на себя самого; как только единство переносится в содержание деятельности — в предметное единство познания и смысловое

единство события, — форма уничтожается как эстетическая; так, теряет свою формирующую силу ритм, завершающая интонация и другие формальные моменты.

Однако эта, чувствующая себя и в чувстве владеющая своим единством, деятельность порождения значащего звука-слова не довлеет себе, не удовлетворяется только собою, но выводится за пределы действующего организма и психики, обращается вне себя, ибо эта деятельность есть деятельность любящая, возвышающая, принижающая, воспевающая, оплакивающая и проч., то есть является ценностно определенным отношением (в плане психологическом — имеет определенную эмоционально-волевую тональность); ведь порождается не просто звук, а значащий звук; деятельность порождения слова проникает и осознает себя ценностно в интонативной стороне слова, овладевает оценкой в чувстве активной интонации [1]. Под интонативной стороной слова мы понимаем способность его выражать все многообразие ценностных отношений лица говорящего к содержанию высказывания (в плане психологическом — многообразие эмоционально-волевых реакций говорящего), притом, выражается ли эта сторона слова в действительном интонировании при исполнении или переживается только как возможность, она все равно является эстетически весомой. Активность автора становится активностью выраженной оценки, окрашивающей все стороны слова: слово бранит, ласкает, равнодушно, принижает, украшает и проч. [2].

Далее, порождающая активность овладевает словесными значащими связями (сравнение, метафора; композиционное использование синтаксических связей, повторений, параллелизмов, вопросительной формы; композиционное использование гипотаксических и паратаксических связей и проч.): чувство активности связывания и в них является организую-

---

[1] Порядок овладения моментами слова активностью автора и созерцателя, который мы в дальнейшем указываем, отнюдь не является порядком действительного восприятия и творчества.

[2] Мы имеем в виду чисто эстетическую ценностную интонацию автора, в отличие от этической, так называемой «реалистической» интонации действительного или возможного действующего лица-героя, переживающего события этически-заинтересованно, но не эстетически.

щим, но чувство — ценностно уже определившееся. Так, сравнение или метафора опираются на единство активности оценки, то есть связь заключает интонативные стороны слов — не равнодушные, конечно, к предметному значению (в плане психологическом — метафора, сравнение и другие поэтизованные словесные связи основаны на эмоционально-волевом взаимоотношении и сродстве слов); единство создается не логической мыслью, но чувством оценивающей активности; это не предметные необходимые связи, оставляющие чувствующего и волящего субъекта вне себя, не нуждающиеся в нем, но чисто субъективные, нуждающиеся в субъективном единстве чувствующего и волящего человека, связи. Однако метафора и сравнение предполагают и возможное предметное единство и связь, и единство этического события, на фоне которых чувствуется их созидающая активность: метафора и сравнение обымают упорствующую познавательно-этическую направленность, оценка, в них выраженная, становится действительно формирующей предмет, развеществляющей его. Отвлеченная от чувства связующей и формирующей активности автора, метафора умирает, то есть перестает быть поэтической метафорой, или становится мифом (как просто языковая метафора она прекрасно может служить и целям познавательного высказывания).

Все синтаксические словесные связи, чтобы стать композиционными и осуществлять форму в художественном объекте, должны быть проникнуты единством чувства связующей активности, направленной на ими же осуществляемое единство предметных и смысловых связей познавательного или этического характера, — единством чувства напряжения и формирующего охвата, обымания извне познавательно-этического содержания.

И предметное, вещественное значение слова обволакивается чувством *активности выбора значения*, своеобразным *чувством смысловой инициативности субъекта-творца* (ее нет в познании, где нельзя быть зачинающим, где чувство активности выбора отбрасывается за пределы мира познанного). Но это чувство выбора отнесено к выбираемому, обымает его познавательную и этическую самозаконность.

Наконец, чувство активности завладевает и звуковой стороной слова. Голо-акустическая сторона слова имеет

в поэзии сравнительно небольшое значение; порождающее акустический звук движение, наиболее активное в артикуляционных органах, но захватывающее и весь организм, или действительно осуществляемое при собственном чтении, или сопереживаемое при слушании, или переживаемое только — как возможное, — несоизмеримо важнее самого слышимого, которое почти низведено до служебной роли вызывать соответствующие ему порождающие движения, или для еще более внешней служебной роли быть значком смысла, значения, или, наконец, служить базой для интонации, нуждающейся в звуковом протяжении слова, но равнодушной к его качественному звуковому составу, и для ритма, носящего, конечно, двигательный характер. В романе, вообще в более крупных прозаических словесных целых, фонема почти совершенно уступает свои служебные функции — обозначать значение, вызывать движение, быть базой для интонации — графеме. В этом — существенное отличие поэзии от музыки. В музыке созидающее звук движение имеет второстепенное значение сравнительно с акустической стороной звучания, кроме вокальной музыки, которая в этом отношении еще близка к поэзии, хотя здесь акустический момент все же несравненно важнее, чем в ней; но здесь созидающее движение еще органично, и мы можем сказать, что активно творящее внутреннее тело творца — исполнителя — слушателя вовлекается, как момент, в художественную форму.

В инструментальной музыке порождающее звук движение почти совершенно перестает быть органическим: движение смычка, удар руки по клавишам, напряжение, необходимое для духовых инструментов, и проч. в значительной своей степени остается за бортом формы, и только соответствующее этому движению напряжение, как бы сила затраченной энергии, совершенно отвлеченное от внутреннего органического чувства ударяющей или движущейся руки, вбирается в самый звук и в нем, очищенное, уловляется осмысленным слухом, становится выражением активности и напряжения внутреннего человека, как бы помимо организма и инструмента-вещи, порождающего ценностно-значимый звук. В музыке все композиционно значимые моменты впитываются и вбираются акустической стороной звука; если в поэзии автор, осуществляющий форму,— говорящий человек, то в музыке — непосредственно звучащий, но отнюдь не иг-

рающий — на рояле, на скрипке и проч. — в смысле производящего звук при посредстве инструмента движения; созидающая активность музыкальной формы есть активность самого значащего звучания, самого ценностного движения звука.

Термин «инструментовка» для обозначения упорядочения качественной стороны звукового материала в поэзии должен быть признан чрезвычайно неудачным; упорядочивается, собственно, не акустическая сторона слов, но артикуляционная, двигательная; правда, этот артикуляционный порядок находит свое отражение в звуковом составе, равно как и в графическом.

Значение творящего внутреннего организма не во всех видах поэзии одинаково: оно максимально в лирике, где порождающее звук изнутри и чувствующее единство своего продуктивного напряжения тело вовлечено в форму; в романе приобщенность форме внутреннего организма минимальная.

Конечно, и в романе порождающая слово активность остается управляющим формою началом (если роман действительно художественный), но эта активность почти совершенно лишена органических, телесных моментов: это активность чисто духовного порождения и выбора значений, связей, ценностных отношений; это — внутреннее напряжение завершающего духовного созерцания и охвата больших словесных целых, глав, частей, наконец, целого романа. Особенно выступает чувство напряженной ценностно помнящей активности, эмоциональной памяти. Здесь входит в форму конститутивный момент ее, внутренне активный человек-творец: видящий, слышащий, оценивающий, связывающий, избирающий, — хотя действительного физиологического напряжения внешних чувств и органов тела не происходит, — единый в своем чувстве активности на протяжении всего романа, начинающий и кончающий его, — как целое продуктивного и осмысленного внутреннего напряжения [1].

---

[1] Указанную созидающую активность автора — творца формы должно строго отличать от пассивного подражающего движения — действительного или возможного, — которое иногда бывает нужно для этического вчувствования, сопереживания, как равно должно отличать этическую интонацию от эстетической завершающей интонации.

Единство формы есть единство активной ценностной позиции автора-творца, осуществляемой при посредстве слова (занимание позиции словом), но относящейся к содержанию. Эта занятая словом, только словом, позиция становится продуктивной и творчески сплошь завершающей содержание благодаря изоляции его — не-действительности его (точнее и философски строго — действительности особого, чисто эстетического порядка). Изоляция есть первый шаг формирующего сознания, первый дар формы содержанию, впервые делающий возможным все последующие уже чисто положительные, обогащающие дары формы.

Все моменты слова, композиционно осуществляющие форму, становятся выражением творческого отношения автора к содержанию: ритм, прикрепленный к материалу, выносится за его пределы и начинает проникать собою содержание как творческое отношение к нему, переводит его в новый ценностный план — эстетического бытия; форма романа, упорядочивающая словесный материал, став выражением отношения автора, создает архитектоническую форму, упорядочивающую и завершающую событие, независимо от единого, всегда открытого события бытия.

В этом — глубокое своеобразие эстетической формы: она есть моя органически-двигательная, оценивающая и осмысливающая активность, и в то же время она является формою противостоящего мне события и его участника (личности, формы его тела и души).

Творцом переживает себя единичный человек-субъект только в искусстве. Положительно-субъективная творческая личность есть конститутивный момент художественной формы, здесь субъективность ее находит своеобразную объективацию, становится культурно-значимой, творческой субъективностью; здесь же осуществляется своеобразное единство органического — телесного и внутреннего — душевного и духовного — человека, но единство — изнутри переживаемое. Автор, как конститутивный момент формы, есть организованная, изнутри исходящая активность цельного человека, сплошь осуществляющего свое задание, ничего не предполагающего вне себя для завершения, притом — всего человека, с ног до головы: он нужен весь — дышащий (ритм), движу-

щийся, видящий, слышащий, помнящий, любящий и понимающий [1].

Эта *изнутри организованная* активность личности творца существенно отличается от *извне организованной* пассивной личности героя, человека — предмета художественного виденья, телесно и душевно определенного: его определенность есть видимая и слышимая, оформленная определенность, это — образ человека, овнешненная и воплощенная личность его; между тем как личность творца — и невидима и неслышима, а изнутри переживается и организуется — как видящая, слышащая, движущаяся, помнящая, как не воплощенная, а воплощающая активность и уже затем отраженная в оформленном предмете.

Эстетический объект — это творение, включающее в себя творца: в нем творец находит себя и напряженно чувствует свою творящую активность, или иначе: это творение, как оно выглядит в глазах самого творца, свободно и любовно его сотворившего (правда, это не творение из ничего, оно предполагает действительность познания и поступка и только преображает и оформляет ее).

Основною задачей эстетики является изучение эстетического объекта в его своеобразии, отнюдь не подставляя вместо него какой-либо промежуточный этап дороги его осуществления, и, прежде всего, до́лжно понять эстетический объект синтетически, в его целом, понять форму и содержание в их существенном и необходимом взаимоотношении: форму как форму содержания, и содержание как содержание формы, понять своеобразие и закон их взаимоотношения. Только на основе этого понимания можно наметить правильное направление для конкретного эстетического анализа отдельных произведений.

Уже из всего сказанного нами должно быть ясно, что эстетический объект не есть вещь, ибо его форма (точнее, форма содержания, ибо эстетический объект есть

[1] Только методическое строгое понимание и изучение автора как момента эстетического объекта дает основы для методики психологического, биографического и исторического изучения его.

оформленное содержание), в которой я чувствую себя как активного субъекта, в которую я вхожу как необходимый конститутивный момент ее, не может быть, конечно, формою вещи, предмета.

Художественно-творящая форма оформляет прежде всего человека, а мир — лишь как мир человека, или непосредственно его очеловечивая, оживляя, или приводя в столь непосредственную ценностную связь с человеком, что он теряет рядом с ним свою ценностную самостоятельность, становится только моментом ценности человеческой жизни. Вследствие этого отношение формы к содержанию в единстве эстетического объекта носит своеобразный персональный характер, а эстетический объект является некоторым своеобразным осуществленным событием действия и взаимодействия творца и содержания.

В словесном художественном творчестве событийный характер эстетического объекта особенно ясен — взаимоотношение формы и содержания носит здесь почти драматический характер, особенно ясно вхождение автора — телесного, душевного и духовного человека — в объект; ясна не только нераздельность, но и неслиянность формы и содержания, между тем как в других искусствах форма более проникает в содержание, как бы овеществляется в нем и труднее от него отделима и выразима в своей абстрактной обособленности.

Это находит свое объяснение в характере материала поэзии — слова, с помощью которого автор — говорящий человек — может непосредственно занять свою творческую позицию, между тем как в других искусствах в процесс творчества входят — как технические посредники — чужеродные тела: музыкальные инструменты, резец и др.; кроме того, материал не захватывает столь всесторонне всего активного человека. Пройдя через эти чужеродные тела-посредники, активность автора-творца специализуется, становится односторонней и потому менее отделимой от оформленного ею содержания.

1924

СЛОВО В РОМАНЕ

Ведущая идея данной работы — преодоление разрыва между отвлеченным «формализмом» и отвлеченным же «идеологизмом» в изучении художественного слова. Форма и содержание едины в слове, понятом как социальное явление, социальное во всех сферах его жизни и во всех его моментах — от звукового образа до отвлеченнейших смысловых пластов.

Эта идея определила наш упор на «стилистику жанра». Отрешение стиля и языка от жанра в значительной степени привело к тому, что изучаются по преимуществу лишь индивидуальные и направленческие обертоны стиля, его же основной социальный тон игнорируется. Большие исторические судьбы художественного слова, связанные с судьбами жанров, заслонены маленькими судьбами стилистических модификаций, связанных с индивидуальными художниками и направлениями. Поэтому стилистика лишена подлинного философского и социологиче-

ского подхода к своим проблемам, утопает в стилистических мелочах; не умеет почувствовать за индивидуальными и направленческими сдвигами больших и безымянных судеб художественного слова. Стилистика в большинстве случаев предстает как стилистика комнатного мастерства и игнорирует социальную жизнь слова вне мастерской художника, в просторах площадей, улиц, городов и деревень, социальных групп, поколений, эпох. Стилистика имеет дело не с живым словом, а с его гистологическим препаратом, с абстрактным лингвистическим словом на службе у индивидуального мастерства художника. Но и эти индивидуальные и направленческие обертоны стиля, оторванные от основных социальных путей жизни слова, неизбежно получают плоскую и абстрактную трактовку и не могут быть изучаемы в органическом единстве со смысловыми сферами произведения.

Глава I

СОВРЕМЕННАЯ СТИЛИСТИКА И РОМАН

До XX века не было отчетливой постановки проблем стилистики романа, постановки, которая исходила бы из признания стилистического своеобразия романного (художественно-прозаического) слова.

Роман долгое время был предметом только отвлеченно-идеологического рассмотрения и публицистической оценки. Конкретные вопросы стилистики или вовсе обходились, или рассматривались попутно и беспринципно: художественно-прозаическое слово понимали как поэтическое в узком смысле, и к нему некритически применяли категории традиционной стилистики (с ее основой — учением о тропах); или же просто ограничивались пустыми оценочными характеристиками языка —«выразительность», «образность», «сила», «ясность» и т. п., — не вкладывая в эти понятия никакого сколько-нибудь определенного и продуманного стилистического смысла.

К концу прошлого века в противовес отвлеченно-идеологическому рассмотрению начинает усиливаться интерес к конкретным вопросам художественного мастер-

ства в прозе, к технологическим проблемам романа и новеллы. Однако в вопросах стилистики положение нисколько не изменилось: внимание сосредоточивается почти исключительно на проблемах композиции (в широком смысле). Но по-прежнему нет принципиального и в то же время конкретного (одно без другого невозможно) подхода к особенностям стилистической жизни слова в романе (да и в новелле); продолжают господствовать те же случайные оценочные наблюдения над языком в духе традиционной стилистики, совершенно не задевающие подлинного существа художественной прозы.

Очень распространена и характерна точка зрения, видящая в романном слове некую внехудожественную среду, лишенную особой и своеобразной стилистической обработки. Не находя в романном слове ожидаемого чисто поэтического (в узком смысле) оформления, ему отказывают во всякой художественной значимости, оно, как и в жизненно-практической или научной речи, является лишь художественно-нейтральным средством сообщения [1].

Такая точка зрения освобождает от необходимости заниматься стилистическими анализами романа, снимает самую проблему стилистики романа, позволяя ограничиваться чисто тематическими анализами его.

Впрочем, именно в 1920-х годах положение изменяется: романное прозаическое слово начинает завоевывать себе место в стилистике. С одной стороны, появляется ряд конкретных стилистических анализов романной прозы; с другой стороны, делаются и принципиальные попытки осознать и определить стилистическое своеобразие художественной прозы в ее отличии от поэзии.

Но именно эти конкретные анализы и эти попытки

---

[1] Еще в 1920-х годах В. М. Жирмунский писал: «В то время, как лирическое стихотворение является, действительно, произведением *словесного искусства,* в выборе и соединении слов, как со смысловой, так и со звуковой стороны, насквозь подчиненным эстетическому заданию, роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом не как художественно-значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как и в практической речи, коммуникативной функции и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Такое *литературное произведение* не может называться произведением *словесного искусства* или, во всяком случае, не в том же смысле, как лирическое стихотворение» («К вопросу о «формальном методе», в сборнике его статей «Вопросы теории литературы», Л., «Academia», 1928, с. 173).

принципиального подхода со всею ясностью обнаружили, что все категории традиционной стилистики и самая концепция поэтического, художественного слова, лежащая в их основе, не применимы к романному слову. Романное слово оказалось пробным камнем для всего стилистического мышления, обнаружившим узость этого мышления и неадекватность его всем сферам художественной жизни слова.

Все попытки конкретных стилистических анализов романной прозы либо сбивались на лингвистические описания языка романиста, либо ограничивались выделением отдельных стилистических элементов романа, которые подводимы (или только кажутся подводимыми) под традиционные категории стилистики. И в том и в другом случае стилистическое целое романа и романного слова ускользает от исследователей.

Роман как целое — это многостильное, разноречивое, разноголосое явление. Исследователь сталкивается в нем с несколькими разнородными стилистическими единствами, лежащими иногда в разных языковых планах и подчиняющимися разным стилистическим закономерностям.

Вот основные типы композиционно-стилистических единств, на которые обычно распадается романное целое:

1) прямое авторское литературно-художественное повествование (во всех его многообразных разновидностях);

2) стилизация различных форм устного бытового повествования (сказ);

3) стилизация различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники и т. п.);

4) различные формы литературной, но внехудожественной авторской речи (моральные, философские, научные рассуждения, риторическая декламация, этнографические описания, протокольные осведомления и т. п.);

5) стилистически индивидуализированные речи героев.

Эти разнородные стилистические единства, входя в роман, сочетаются в нем в стройную художественную систему и подчиняются высшему стилистическому единству целого, которое нельзя отождествлять ни с одним из подчиненных ему единств.

Стилистическое своеобразие романного жанра именно в сочетании этих подчиненных, но относительно самостоятельных единств (иногда даже разноязычных) в высшем единстве целого: стиль романа — в сочетании стилей; язык романа — система «языков». Каждый выделенный элемент языка романа ближайшим образом определяется тем подчиненным стилистическим единством, в которое он непосредственно входит: стилистически индивидуализированной речью героя, бытовым сказом рассказчика, письмом и т. п. Этим ближайшим единством определяется языковóй и стилистический облик данного элемента (лексический, семантический, синтаксический). В то же время этот элемент вместе со своим ближайшим стилистическим единством причастен стилю целого, несет на себе акцент целого, участвует в построении и раскрытии единого смысла целого.

Роман — это художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноголосица. Внутренняя расслоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений, языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты),— эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый данный момент его исторического существования — необходимая предпосылка романного жанра: социальным разноречием и вырастающей на его почве индивидуальной разноголосицей роман оркеструет все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир. Авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи героев — это только те основные композиционные единства, с помощью которых разноречие вводится в роман; каждое из них допускает многообразие социальных голосов и разнообразие связей и соотношений между ними (всегда в той или иной степени диалогизованных). Эти особые связи и соотношения между высказываниями и языками, это движение темы по языкам и речам, ее дробление в струях и каплях социального разноречия, диалогизация ее — такова основная особенность романной стилистики.

Традиционная стилистика не знает такого рода сочетания языков и стилей в высшее единство, у нее нет

подхода к своеобразному социальному диалогу языков в романе. Поэтому-то стилистический анализ ориентируется не на целое романа, а лишь на то или иное подчиненное стилистическое единство его. Исследователь проходит мимо основной особенности романного жанра, подменяет объект исследования и вместо романного стиля анализирует, в сущности, нечто совсем иное. Он транспонирует симфоническую (оркестрованную) тему на рояль.

Наблюдаются два типа такой подмены: в первом случае вместо анализа романного стиля дается описание языка романиста (или, в лучшем случае, «языков» романа); во втором — выделяется один из подчиненных стилей и анализируется как стиль целого.

В первом случае стиль отрешается от жанра и от произведения и рассматривается как явление самого языка; единство стиля данного произведения превращается или в единство некоторого индивидуального языка («индивидуальный диалект»), или в единство индивидуальной речи (parole). Именно индивидуальность говорящего и признается тем стилеобразующим фактором, который превращает языковое, лингвистическое явление в стилистическое единство.

Для нас в данном случае не существенно, в каком направлении протекает такого рода анализ романного стиля: идет ли он к раскрытию некоторого индивидуального диалекта романиста (то есть его словаря, его синтаксиса) или к раскрытию особенностей произведения как некоторого речевого целого, как «высказывания». И в том и в другом случае одинаково стиль понимается в духе Соссюра — как индивидуализация общего языка (в смысле системы общих языковых норм). Стилистика при этом превращается или в своеобразную лингвистику индивидуальных языков, или в лингвистику высказывания.

Единство стиля, согласно разбираемой точке зрения, предполагает, таким образом, с одной стороны — единство языка в смысле системы общих нормативных форм и с другой стороны — единство индивидуальности, реализующей себя в этом языке.

Оба эти условия действительно обязательны в большинстве стихотворно-поэтических жанров, но и здесь они далеко не исчерпывают и не определяют еще стиля произведения. Самое точное и полное описание индивиду-

ального языка и речи поэта, хотя бы и с установкой на изобразительность языковых и речевых элементов, не есть еще стилистический анализ произведения, поскольку эти элементы относятся к системе языка или к системе речи, то есть к некоторым лингвистическим единствам, а не к системе художественного произведения, которое управляется совершенно иными закономерностями, чем лингвистические системы языка и речи.

Но, повторяем, в большинстве поэтических жанров единство системы языка и единство (и единственность) непосредственно реализующей себя в нем языковой и речевой индивидуальности поэта являются необходимыми предпосылками поэтического стиля. Роман же не только не требует этих условий, но даже, как мы сказали, предпосылкой подлинной романной прозы является внутренняя расслоенность языка, его социальная разноречивость и индивидуальная разноголосица в нем.

Поэтому подмена романного стиля индивидуализированным языком романиста (поскольку его можно обнаружить в системе «языков» и «речей» романа) вдвойне неопределенна: она искажает самую сущность стилистики романа. Такая подмена неизбежно приводит к выделению из романа лишь тех элементов, которые укладываются в рамки единой языковой системы и которые выражают прямо и непосредственно авторскую индивидуальность в языке. Целое романа и специфические задачи построения этого целого из разноречивых, разноголосых, разностильных и часто разноязычных элементов остаются вне пределов такого исследования.

Таков первый тип подмены объекта стилистического анализа романа. Мы не углубляемся в разнообразные вариации этого типа, определяемые различным пониманием таких понятий, как «речевое целое», «система языка», «авторская языковая и речевая индивидуальность», и различием в понимании самого взаимоотношения между стилем и языком (а также между стилистикой и лингвистикой). При всех возможных вариациях этого типа анализа, знающего только один и единственный язык и единственную, непосредственно выражающую себя в нем индивидуальность автора, стилистическая сущность романа безнадежно ускользает от исследователя.

Второй тип подмены характеризуется установкой уже не на язык автора, а на стиль романа, однако этот стиль сужается до стиля лишь какого-нибудь одного из

подчиненных (относительно самостоятельных) единств романа.

В большинстве случаев романный стиль подводится под понятие «эпического стиля», и к нему применяются соответствующие категории традиционной стилистики. При этом из романа выделяются только элементы эпического изображения (преимущественно в прямой авторской речи). Глубокое различие между романной и чисто эпической изобразительностью игнорируется. Различия между романом и эпосом воспринимаются обычно лишь в плане композиционном и тематическом.

В других случаях выделяются иные элементы романного стиля, как более характерные для того или иного конкретного произведения. Так, элемент повествования можно рассматривать с точки зрения не его объективной изобразительности, а субъективной выразительности (экспрессивности). Можно выделить элементы бытового, внелитературного повествования (сказ) или моменты сюжетно-осведомительного характера (например, при анализе авантюрного романа) [1]. Можно, наконец, выделить и чисто драматические элементы романа, низводя повествовательный момент до простой ремарки к диалогам романных персонажей. А между тем система языков в драме принципиально иначе организована, поэтому и языки эти звучат совершенно по-иному, чем в романе. Нет объемлющего языка, диалогически повернутого к отдельным языкам, нет второго объемлющего несюжетного (не драматического) диалога.

Все эти типы анализов неадекватны стилю не только романного целого, но и того элемента, который они выделяют как основной для романа, ибо этот элемент, изъятый из взаимодействия с другими, изменяет свой стилистический смысл и перестает быть тем, чем он действительно был в романе.

Современное состояние вопросов стилистики романа обнаруживает с полной очевидностью, что все категории и методы традиционной стилистики не способны овладеть художественным своеобразием слова в романе, его специфическою жизнью в нем. «Поэтический язык»,

---

[1] У нас стиль художественной прозы изучался формалистами по преимуществу в этих двух последних плоскостях, то есть изучались или сказовые элементы, как наиболее характерные для художественной прозы (Эйхенбаум), или сюжетно-осведомительные (Шкловский).

«языковая индивидуальность», «образ», «символ», «эпический стиль» и другие общие категории, выработанные и применяемые стилистикой, а также и вся совокупность подводимых под эти категории конкретных стилистических приемов, при всем различии в понимании их отдельными исследователями, одинаково ориентированы на одноязычные и одностильные жанры, на поэтические жанры в узком смысле. С этою исключительной ориентацией связан ряд существенных особенностей и ограничений традиционных стилистических категорий. Все эти категории и лежащая в их основе философская концепция поэтического слова узки и тесны и не вмещают в свои пределы художественно-прозаическое романное слово.

Стилистика и философия слова оказываются, в сущности, перед дилеммой: либо признать роман (и, следовательно, всю тяготеющую к нему художественную прозу) нехудожественным или квазихудожественным жанром, либо радикально пересмотреть ту концепцию поэтического слова, которая лежит в основе традиционной стилистики и определяет все ее категории.

Дилемма эта, однако, осознается далеко не всеми. Большинство не склонно к радикальному пересмотру основной философской концепции поэтического слова. Многие вообще не видят и не признают философских корней той стилистики (и той лингвистики), в которой они работают, и уклоняются от всякой философской принципиальности. За отдельными и разрозненными стилистическими наблюдениями и лингвистическими описаниями они вообще не видят принципиальной проблемы романного слова. Другие, более принципиальные, стоят на почве последовательного индивидуализма в понимании языка и стиля. В стилистическом явлении они ищут прежде всего прямого и непосредственного выражения авторской индивидуальности, а такое понимание менее всего благоприятствует пересмотру основных стилистических категорий в нужном направлении.

Возможно, однако, и такое принципиальное разрешение нашей дилеммы: можно вспомнить забытую риторику, в ведении которой на протяжении веков находилась вся художественная проза. Ведь восстановив риторику в ее древних правах, можно оставаться при старой концепции поэтического слова, относя к «риторическим формам» все то в романной прозе, что не укладывается в

прокрустово ложе традиционных стилистических категорий [1].

Такое разрешение дилеммы в свое время было предложено у нас со всею принципиальностью и последовательностью Г. Г. Шпетом. Художественную прозу и ее предельное осуществление — роман — он совершенно исключает из области поэзии и относит к чисто риторическим формам [2].

Вот что говорит Г. Г. Шпет о романе: «Сознание и понимание того, что современные формы моральной пропаганды — *роман* — не суть формы *поэтического* творчества, а суть чисто риторические композиции, по-видимому, едва только возникает и сразу наталкивается на трудно преодолимое препятствие в виде всеобщего признания все же за романом некоторой эстетической значимости» [3].

В эстетической значимости Шпет роману совершенно отказывал. Роман — внехудожественный риторический жанр, «современная форма моральной пропаганды»; художественное слово — только поэтическое слово (в указанном смысле).

На аналогичную точку зрения встал в своей книге «О художественной прозе» и В. В. Виноградов, относя проблему художественной прозы к риторике. Примыкая в основных философских определениях «поэтического» и «риторического» к Шпету, Виноградов, однако, был не столь парадоксально последователен: он считал роман синкретической смешанной формой («гибридным образованием») и допускал в нем наличие рядом с риторическими и чисто поэтических элементов [4].

Эта точка зрения, полностью исключающая романную прозу, как чисто риторическое образование, из пределов поэзии, точка зрения в основном неверная, имеет

---

[1] Такое решение вопроса было особенно соблазнительно для формального метода в поэтике: ведь восстановление риторики в ее правах чрезвычайно укрепляет формалистические позиции. Формалистическая риторика — необходимое дополнение формалистической поэтики. Наши формалисты были вполне последовательны, заговорив о необходимости возрождения рядом с поэтикой риторики (см. об этом: Б. М. Эйхенбаум. Литература, изд-во «Прибой», 1927, с. 147—148).

[2] Первоначально — в «Эстетических фрагментах», в наиболее же законченном виде в книге «Внутренняя форма слова». М., 1927.

[3] «Внутренняя форма слова», с. 215.

[4] В. В. Виноградов. О художественной прозе. М.—Л., ГИЗ, 1930, с. 75—106.

все же некоторое бесспорное достоинство. В ней заключается принципиальное и обоснованное признание неадекватности всей современной стилистики, с ее философско-лингвистической основой, специфическим особенностям романной прозы. Далее, и самое обращение к риторическим формам имеет большое эвристическое значение. Риторическое слово, привлеченное к изучению во всем своем живом многообразии, не может не оказать глубоко революционизирующего влияния на лингвистику и философию языка. В риторических формах, при правильном и непредвзятом подходе к ним, раскрываются с большой внешней отчетливостью такие стороны всякого слова (внутренняя диалогичность слова и сопутствующие ей явления), которые не были до сих пор достаточно учтены и поняты в их громадном удельном весе в жизни языка. В этом — общее методологическое и эвристическое значение риторических форм для лингвистики и философии языка.

Так же велико и специальное значение риторических форм для понимания романа. Вся художественная проза и роман находятся в теснейшем генетическом родстве с риторическими формами. И на протяжении всего дальнейшего развития романа теснейшее взаимодействие его (как мирное, так и борьба) с живыми риторическими жанрами (публицистическими, моральными, философскими и др.) не прекращалось и было, может быть, не меньшим, чем взаимодействие его с художественными жанрами (эпическими, драматическими и лирическими). Но в этом непрерывном взаимоотношении романное слово сохраняет свое качественное своеобразие и несводимо к риторическому слову.

Роман — художественный жанр. Романное слово — поэтическое слово, но в рамки существующей концепции поэтического слова оно, действительно, не укладывается. В основе этой концепции лежат некоторые ограничительные предпосылки. Самая концепция в процессе своего исторического формирования — от Аристотеля и до наших дней — ориентировалась на определенные «официальные» жанры и связана с определенными историческими тенденциями словесно-идеологической жизни. Поэтому целый ряд явлений остался вне ее кругозора.

Философия языка, лингвистика и стилистика постулируют простое и непосредственное отношение говорящего к единому и единственному «своему» языку и простую реализацию этого языка в монологическом высказывании индивида. Они знают, в сущности, только два полюса языковой жизни, между которыми располагаются все доступные им языковые и стилистические явления,— системy единого языка и говорящего на этом языке индивида.

Различными направлениями философии языка, лингвистики и стилистики в различные эпохи (и в тесной связи с различными конкретными поэтическими и идеологическими стилями этих эпох) в понятия «системы языка», «монологического высказывания» и «говорящего индивидуума» вносились различные оттенки, но основное содержание их остается устойчивым. Это основное содержание обусловлено определенными социально-историческими судьбами европейских языков и судьбами идеологического слова и теми особыми историческими задачами, которые решало идеологическое слово в определенных социальных сферах и на определенных этапах своего исторического развития.

Эти судьбы и задачи обусловили как определенные жанровые разновидности идеологического слова, так и определенные словесно-идеологические направления и, наконец, определенную философскую концепцию слова и, в частности,— поэтического слова, легшую в основу всех стилистических направлений.

В этой обусловленности основных стилистических категорий определенными историческими судьбами и задачами идеологического слова сила этих категорий, но в то же время и ограниченность их. Они были рождены и оформлены исторически-актуальными силами словесно-идеологического становления определенных социальных групп, были теоретическим выражением этих действенных, творящих языковую жизнь сил.

Эти силы — силы объединения и централизации словесно-идеологического мира.

Категория единого языка — теоретическое выражение исторических процессов языкового объединения и централизации, выражение центростремительных сил языка. Единый язык не дан, а, в сущности, всегда задан и в каждом моменте языковой жизни противостоит дей-

ствительному разноречию. Но в то же время он реален как сила, преодолевающая это разноречие, ставящая ему определенные границы, обеспечивающая некоторый максимум взаимного понимания и кристаллизующаяся в реальном, хотя и относительном единстве господствующего разговорного (бытового) и литературного языка, «правильного языка».

Общий единый язык — это система языковых норм. Но эти нормы — не абстрактное долженствование, а творящие силы языковой жизни, преодолевающие разноречие языка, объединяющие и централизующие словесно-идеологическое мышление, создающие внутри разноречивого национального языка твердое и устойчивое языковое ядро официально признанного литературного языка или отстаивающие этот уже оформленный язык от напора растущего разноречия.

Мы имеем в виду не абстрактный лингвистический минимум общего языка в смысле системы элементарных форм (лингвистических символов), обеспечивающий минимум понимания в практической коммуникации. Мы берем язык не как систему абстрактных грамматических категорий, а язык идеологически наполненный, язык как мировоззрение и даже как конкретное мнение, обеспечивающий максимум взаимного понимания во всех сферах идеологической жизни. Поэтому единый язык выражает силы конкретного словесно-идеологического объединения и централизации, протекающей в неразрывной связи с процессами социально-политической и культурной централизации.

Аристотелевская поэтика, поэтика Августина, средневековая церковная поэтика «единого языка правды», картезианская поэтика неоклассицизма, абстрактный грамматический универсализм Лейбница (идея «универсальной грамматики»), конкретный идеологизм Гумбольдта — при всех различиях в оттенках — выражают одни и те же центростремительные силы социально-языковой и идеологической жизни, служат одной и той же задаче централизации и объединения европейских языков. Победа одного господствующего языка (диалекта) над другими, вытеснение языков, их порабощение, просвещение истинным словом, приобщение варваров и социальных низов единому языку культуры и правды, канонизация идеологических систем, филология с ее методами изучения и научения мертвым и потому, как все мерт-

вое, фактически единым языкам, индо-европейское языкознание с его установкой от множественности языков к единому праязыку,— все это определило содержание и силу категории единого языка в лингвистическом и стилистическом мышлении и ее творческую, стилеобразующую роль в большинстве поэтических жанров, сложившихся в русле тех же центростремительных сил словесно-идеологической жизни.

Но центростремительные силы языковой жизни, воплощенные в «едином языке», действуют в среде фактического разноречия. Язык в каждый данный момент его становления расслоен не только на лингвистические диалекты в точном смысле слова (по формально лингвистическим признакам, в основном — фонетическим), но, что для нас здесь существенно, на социально-идеологические языки: социально-групповые, «профессиональные», «жанровые», языки поколений и т. п. Сам литературный язык с этой точки зрения является лишь одним из языков разноречия, и сам он, в свою очередь, также расслоен на языки (жанровые, направленческие и др.). И эта фактическая расслоенность и разноречивость — не только статика языковой жизни, но и динамика ее: расслоение и разноречивость ширятся и углубляются, пока язык жив и развивается; рядом с силами центростремительными идет непрерывная работа центробежных сил языка, рядом со словесно-идеологической централизацией и объединением непрерывно идут процессы децентрализации и разъединения.

Каждое конкретное высказывание речевого субъекта является точкою приложения как центростремительных, так и центробежных сил. Процессы централизации и децентрализации, объединения и разъединения пересекаются в нем, оно довлеет не только своему языку как его речевое индивидуализованное воплощение, оно довлеет и разноречию, является активным участником его. И эта активная причастность каждого высказывания живому разноречию определяет языковой облик и стиль высказывания не в меньшей степени, чем его принадлежность нормативно-централизующей системе единого языка.

Каждое высказывание причастно «единому языку» (центростремительным силам и тенденциям) и одновременно социальному и историческому разноречию (центробежным, расслояющим силам).

Это — язык дня, эпохи, социальной группы, жанра, направления и т. д. Можно дать конкретный и развернутый анализ любого высказывания, раскрыв его как противоречивое напряженное единство двух противоборствующих тенденций языковой жизни.

Подлинная среда высказывания, в которой оно живет и формируется,— диалогизованное разноречие, безымянное и социальное как язык, но конкретное, содержательно-наполненное и акцентуированное как индивидуальное высказывание.

В то время как основные разновидности поэтических жанров развиваются в русле объединяющих и централизующих, центростремительных сил словесно-идеологической жизни, роман и тяготеющие к нему художественно-прозаические жанры исторически слагались в русле децентрализующих, центробежных сил. В то время как поэзия в официальных социально-идеологических верхах решала задачу культурной, национальной, политической централизации словесно-идеологического мира, — в низах, на балаганных и ярмарочных подмостках звучало шутовское разноречие, передразнивание всех «языков» и диалектов, развивалась литература фабльо и шванков, уличных песен, поговорок, анекдотов, где не было никакого языкового центра, где велась живая игра «языками» поэтов, ученых, монахов, рыцарей и др., где все «языки» были масками и не было подлинного и бесспорного языкового лица.

Разноречие, организованное в этих низких жанрах, являлось не просто разноречием в отношении к признанному литературному языку (во всех его жанровых разновидностях), то есть в отношении к языковому центру словесно-идеологической жизни нации и эпохи, но было осознанным противопоставлением ему. Оно было пародийно и полемически заострено против официальных языков современности. Оно было диалогизованным разноречием.

Философия языка, лингвистика и стилистика, рожденные и формирующиеся в русле централизующих тенденций языковой жизни, игнорировали это диалогизованное разноречие, воплощавшее центробежные силы языковой жизни. Поэтому им и не могла быть доступна языковая диалогичность, обусловленная борьбою социально-языковых точек зрения, а не внутриязыковою борьбою индивидуальных воль или логическими проти-

воречиями. Впрочем, даже внутриязыковой диалог (драматический, риторический, познавательный и бытовой) лингвистически и стилистически до последнего времени почти вовсе не изучался. Можно прямо сказать, что диалогический момент слова и все явления, с ним связанные, оставались до последнего времени вне кругозора лингвистики.

Стилистика же была вовсе глуха к диалогу. Литературное произведение мыслилось стилистикой как замкнутое и самодовлеющее целое, элементы которого составляют закрытую систему, ничего не предполагающую вне себя, никаких других высказываний. Система произведения мыслилась по аналогии с системой языка, которая не может находиться в диалогическом взаимодействии с другими языками. Произведение в целом, каково бы оно ни было, с точки зрения стилистики — самодовлеющий и закрытый авторский монолог, предполагающий за своими пределами лишь пассивного слушателя. Если бы мы представили себе произведение как реплику некоторого диалога, стиль которой определяется взаимоотношением ее с другими репликами этого диалога (в целом беседы), — то с точки зрения традиционной стилистики нет адекватного подхода к такому диалогизованному стилю. Наиболее резко и внешне выраженные явления этого рода — полемический стиль, пародийный, иронический — обычно квалифицируются как риторические, а не поэтические явления. Стилистика замыкает каждое стилистическое явление в монологический контекст данного самодовлеющего и замкнутого высказывания, как бы заключает его в темницу одного контекста; оно не может перекликаться с другими высказываниями, не может осуществлять свой стилистический смысл во взаимодействии с ними, оно должно исчерпывать себя в одном своем замкнутом контексте.

Служа великим централизующим тенденциям европейской словесно-идеологической жизни, философия языка, лингвистика и стилистика искали прежде всего *единства* в многообразии. Эта исключительная «*установка на единство*» в настоящем и прошлом жизни языков сосредоточивала внимание философско-лигвистической мысли на наиболее устойчивых, твердых, малоизменчивых и односмысленных моментах слова — *фонетических* прежде всего моментах,— наиболее далеких от изменчивых социально-смысловых сфер сло-

ва. Реальное, идеологически наполненное «языковое сознание», причастное действительному разноречию и разноязычию, оставалось вне поля зрения. Эта же ориентация на единство заставляла игнорировать все словесные жанры (бытовые, риторические, художественно-прозаические), которые были носителями децентрализующих тенденций языковой жизни или, во всяком случае, были слишком существенно причастны разноречию. Выражение этого разноречивого и разноязычного сознания в специфических формах и явлениях словесной жизни оставалось без всякого определенного влияния на лингвистическую и стилистическую мысль.

Поэтому-то специфическое ощущение языка и слова, которое нашло свое выражение в стилизациях, в сказе, в пародиях, в многообразных формах словесной маскировки, «не прямого говорения» и в более сложных художественных формах организации разноречия, оркестровки своих тем языками, во всех характерных и глубоких образцах романной прозы — у Гриммельсхаузена, у Сервантеса, Рабле, Филдинга, Смоллетта, Стерна и других,— не могло найти адекватного теоретического осознания и освещения.

Проблемы стилистики романа неизбежно приводят к необходимости коснуться ряда принципиальных вопросов философии слова, связанных с теми сторонами жизни слова, которые почти вовсе не были освещены лингвистической и стилистической мыслью,— с жизнью и поведением слова в разноречивом и разноязычном мире.

Глава II

СЛОВО В ПОЭЗИИ И СЛОВО В РОМАНЕ

За пределами кругозора философии языка, лингвистики и построенной на их базе стилистики почти полностью остались те специфические явления в слове, которые определяются диалогической ориентацией слова среди чужих высказываний в пределах того же языка (исконной диалогичности слова), среди других «социальных языков» в пределах того же национального языка и, наконец, среди других национальных языков в пре-

делах той же культуры, того же социально-идеологического кругозора[1].

Правда, в последние десятилетия эти явления уже начинают привлекать внимание науки о языке и стилистики, но их принципиальное и широкое значение во всех сферах жизни слова еще далеко не осознано.

Диалогическая ориентация слова среди чужих слов (всех степеней и качеств чуждости) создает новые и существенные художественные возможности в слове, его особую прозаическую художественность, нашедшую свое наиболее полное и глубокое выражение в романе.

На различных формах и степенях диалогической ориентации слова и связанных с ними особых художественно-прозаических возможностях мы и сосредоточим наше внимание.

Слово традиционного стилистического мышления знает только себя (то есть свой контекст), свой предмет, свою прямую экспрессию и свой единый и единственный язык. Другое слово, вне его контекста лежащее, оно знает только как нейтральное слово языка, как ничье слово, как простую речевую возможность. Прямое слово, как его понимает традиционная стилистика, в своей направленности на предмет встречает только сопротивление самого предмета (его неисчерпаемость словом, его несказанность), но оно не встречается на своем пути к предмету с существенным и многообразным противодействием чужого слова. Никто ему не мешает, никто его не оспаривает.

Но всякое живое слово не одинаково противостоит своему предмету: между словом и предметом, словом и говорящей личностью залегает упругая, часто трудно проницаемая среда других, чужих слов о том же предмете, на ту же тему. И слово может стилистически индивидуализоваться и оформляться именно в процессе живого взаимодействия с этой специфической средой.

Ведь всякое конкретное слово (высказывание) находит тот предмет, на который оно направлено, всегда, так сказать, уже оговоренным, оспоренным, оцененным,

---

[1] Лингвистика знает только механические (социально-бессознательные) взаимовлияния и смешения языков, отражающиеся в абстрактных языковых элементах (фонетических и морфологических).

окутанным затемняющею его дымкою или, напротив, светом уже сказанных чужих слов о нем. Он опутан и пронизан общими мыслями, точками зрения, чужими оценками, акцентами. Направленное на свой предмет слово входит в эту диалогически взволнованную и напряженную среду чужих слов, оценок и акцентов, вплетается в их сложные взаимоотношения, сливается с одними, отталкивается от других, пересекается с третьими; и все это может существенно формировать слово, отлагаться во всех его смысловых пластах, осложнять его экспрессию, влиять на весь стилистический облик.

Живое высказывание, осмысленно возникшее в определенный исторический момент в социально определенной среде, не может не задеть тысячи живых диалогических нитей, сотканных социально-идеологическим сознанием вокруг данного предмета высказывания, не может не стать активным участником социального диалога. Оно и возникает из него, из этого диалога, как его продолжение, как реплика, а не откуда-то со стороны подходит к предмету.

Конципирование словом своего предмета — акт сложный: всякий «оговоренный» и «оспоренный» предмет, с одной стороны, освещен, с другой — затемнен разноречивым социальным мнением, чужим словом о нем [1], и в эту сложную игру светотени входит слово, насыщается ею, ограняя в ней свои собственные смысловые и стилистические контуры. Конципирование словом предмета осложняется диалогическим взаимодействием в предмете с различными моментами его социально-словесной осознанности и оговоренности. И художественное изображение, «образ» предмета может пронизываться этой диалогической игрой словесных интенций, встречающихся и переплетающихся в нем, может не заглушать, а, напротив, активизировать и организовывать их. Если мы представим себе интенцию, то есть направленность на предмет, такого слова в виде луча, то живая и неповторимая игра цветов и света в гранях построяемого им образа объясняется преломлением луча-слова не в самом предмете (как игра образа-тропа поэтической

[1] В этом отношении очень характерна борьба с оговоренностью предмета (идея возврата к первичному сознанию, первобытному сознанию, к самому предмету в себе, к чистому ощущению и т. п.) в руссоизме, натурализме, импрессионизме, акмеизме, дадаизме, сюрреализме и аналогичных направлениях.

речи в узком смысле, в «отрешенном слове»), а его преломлением в той среде чужих слов, оценок и акцентов, через которую проходит луч, направляясь к предмету: окружающая предмет социальная атмосфера слова заставляет играть грани его образа.

Слово, пробиваясь к своему смыслу и к своей экспрессии через чужесловесную разноакцентную среду, созвуча и диссонируя с ее различными моментами, может оформлять в этом диалогизованном процессе свой стилистический облик и тон.

Таков именно *художественно-прозаический образ* и, в особенности, таков образ *романной прозы*. Прямая и непосредственная интенция слова в атмосфере романа представляется недопустимо наивной и, в сущности, невозможна, ибо и самая наивность в условиях подлинного романа неизбежно приобретает внутренне полемический характер и, следовательно, также диалогизована (например, у сентименталистов, у Шатобриана, у Толстого). Такой диалогизованный образ может иметь место (правда, не задавая тона) и во всех поэтических жанрах, даже в лирике[1]. Но развернуться, достигнуть сложности и глубины и в то же время художественной завершенности такой образ может только в условиях романного жанра.

В поэтическом образе в узком смысле (в образе-тропе) все действие — динамика образа-слова — разыгрывается между словом (со всеми его моментами) и предметом (во всех его моментах). Слово погружается в неисчерпаемое богатство и противоречивое многообразие самого предмета, в его «девственную», еще «несказанную» природу; поэтому оно ничего не предполагает за пределами своего контекста (кроме, конечно, сокровищ самого языка). Слово забывает историю противоречивого словесного осознания своего предмета и столь же разноречивое настоящее этого осознания.

Для художника-прозаика, напротив, предмет раскрывает прежде всего именно это социально-разноречивое многообразие своих имен, определений и оценок. Вместо девственной полноты и неисчерпаемости самого предмета раскрывается для прозаика многообразие путей, дорог и троп, проложенных в нем со-

---

[1] Горацианская лирика, Вийон, Гейне, Лафорг, Анненский и др., сколь ни разнородны эти явления.

циальным сознанием. Вместе с внутренними противоречиями в самом предмете для прозаика раскрывается и социальное разноречие вокруг него, то Вавилонское смешение языков, которое происходит вокруг всякого предмета; диалектика предмета сплетается с социальным диалогом вокруг него. Предмет для прозаика — сосредоточие разноречивых голосов, среди которых должен звучать и его голос; эти голоса создают необходимый фон для его голоса, вне которого неуловимы, «не звучат» его художественно-прозаические оттенки.

Прозаик-художник возводит эту социальную разноречивость вокруг предмета до завершенного образа, проникнутого полнотою диалогических отзвучий, художественно-рассчитанных резонансов на все существенные голоса и тона этого разноречия. Но, как мы сказали, и всякое внехудожественное прозаическое слово — бытовое, риторическое, научное — не может не ориентироваться в «уже сказанном», «известном», в «общем мнении» и т. п. Диалогическая ориентация слова — явление, свойственное, конечно, всякому слову. Это — естественная установка всякого живого слова. На всех своих путях к предмету, во всех направлениях слово встречается с чужим словом и не может не вступать с ним в живое напряженное взаимодействие. Только мифический Адам, подошедший с первым словом к еще не оговоренному девственному миру, одинокий Адам, мог действительно до конца избежать этой диалогической взаимоориентации с чужим словом в предмете. Конкретному историческому человеческому слову этого не дано: оно может лишь условно и лишь до известной степени от этого отвлечься.

Тем поразительнее, что философия слова и лингвистика ориентировались по преимуществу именно на это искусственное условное состояние изъятого из диалога слова, принимая его за нормальное (хотя примат диалога над монологом декларируется часто). Диалог изучался лишь как композиционная форма построения речи, но внутренняя диалогичность слова (как в реплике, так и в монологическом высказывании), проникающая всю его структуру, все его смысловые и экспрессивные пласты, почти вовсе игнорировалась. Но именно эта внутренняя диалогичность слова, которая не принимает внешне-композиционных диалогических форм, которая не отделяется в самостоятельный акт от самого конци-

пирования словом своего предмета, — обладает громадной стилеобразующей силой. Внутренняя диалогичность слова находит свое выражение в ряде особенностей семантики, синтаксиса и композиции, до сих пор совершенно не изученных лингвистикой и стилистикой (как, впрочем, не изучены даже особенности семантики в обычном диалоге).

Слово рождается в диалоге, как его живая реплика, формируется в диалогическом взаимодействии с чужим словом в предмете. Конципирование словом своего предмета — диалогично.

Но этим не исчерпывается внутренняя диалогичность слова. Не только в предмете встречается оно с чужим словом. Всякое слово направлено на ответ и не может избежать глубокого влияния предвосхищаемого ответного слова.

Живое разговорное слово непосредственно и грубо установлено на будущее слово-ответ: оно провоцирует ответ, предвосхищает его и строится в направлении к нему. Слагаясь в атмосфере уже сказанного, слово в то же время определяется еще не сказанным, но вынуждаемым и уже предвосхищаемым ответным словом. Так — во всяком живом диалоге.

Все риторические формы, монологические по своему композиционному построению, установлены на слушателя и на его ответ. Обычно считают даже эту установку на слушателя основною конститутивною особенностью риторического слова [1]. Для риторики действительно характерно, что отношение к конкретному слушателю, учет этого слушателя, вводится в самое внешнее построение риторического слова. Здесь установка на ответ открыта, обнажена и конкретна.

Эта открытая установка на слушателя и на ответ в бытовом диалоге и в риторических формах привлекала внимание лингвистов. Но и здесь лингвисты по преимуществу останавливались лишь на композиционных формах учета слушателя и не искали его влияния в глубинных пластах смысла и стиля. Учитывались лишь те стороны стиля, которые определяются требованиями по-

---

[1] См. книгу В. Виноградова «О художественной прозе» — глава «Риторика и поэтика», с. 75 и дальше, где приведены определения из старых риторик.

нятности и ясности, то есть как раз те, которые лишены внутренней диалогичности, которые учитывают слушателя лишь как пассивно понимающего, а не как активно отвечающего и возражающего.

Бытовому диалогу и риторике присущ открытый и композиционно выраженный учет слушателя и его ответа, но и всякое иное слово установлено на ответное понимание, только эта установка не обособляется в самостоятельный акт и композиционно не отмечается. Ответное понимание — существенная сила, участвующая в формировании слова, притом понимание *активное*, ощущаемое словом как сопротивление или поддержка, обогащающие слово.

Философия слова и лингвистика знают лишь пассивное понимание слова, притом по преимуществу в плане общего языка, то есть понимание *нейтрального значения* высказывания, а не его *актуального смысла*.

Языковое значение данного высказывания понимается на фоне языка, его же актуальный смысл — на фоне других конкретных высказываний на ту же тему, на фоне разноречивых мнений, точек зрения и оценок, то есть как раз на фоне того, что, как мы видим, осложняет путь всякого слова к своему предмету. Но только теперь эта разноречивая среда чужих слов дана говорящему не в предмете, а в душе слушателя, как его *апперцептивный фон*, чреватый ответами и возражениями. И на этот апперцептивный фон понимания — не языковой, а предметно-экспрессивный — установлено всякое высказывание. *Происходит новая встреча высказывания с чужим словом*, оказывающим новое своеобразное влияние на его стиль.

Пассивное понимание языкового значения вообще не есть понимание, оно лишь абстрактный момент его, но и более конкретное *пассивное* понимание смысла высказывания, замысла говорящего, оставаясь чисто пассивным, чисто рецептивным, ничего нового не вносит в понимаемое слово, оно лишь дублирует его, стремясь, как к высшему пределу, к полному воспроизведению того, что уже дано в понимаемом слове; оно не выходит за пределы его контекста и ничем не обогащает понимаемого. Поэтому и учет такого пассивного понимания говорящим ничего нового не может внести в его слово, никаких новых предметных и экспрессивных моментов.

Ведь такие чисто негативные требования, какие только и могли бы исходить от пассивного понимания, как — бо̀льшая ясность, убедительность, наглядность и т. п.— оставляют говорящего в его собственном контексте, собственном кругозоре, не выводят за его пределы, они всецело имманентны его слову и не размыкают его смыслового и экспрессивного самодовления.

В действительной речевой жизни всякое конкретное понимание активно: оно приобщает понимаемое своему предметно-экспрессивному кругозору и неразрывно слито с ответом, с мотивированным возражением — согласием. В известном смысле примат принадлежит именно ответу, как началу активному: он создает почву для понимания, активную и заинтересованную изготовку для него. Понимание созревает лишь в ответе. Понимание и ответ диалектически слиты и взаимообусловливают друг друга, одно без другого невозможно.

Активное понимание, таким образом, приобщая понимаемое новому кругозору понимающего, устанавливает ряд сложных взаимоотношений, созвучий и разнозвучий с понимаемым, обогащает его новыми моментами. Именно такое понимание учитывает и говорящий. Поэтому его установка на слушателя есть установка на особый кругозор, особый мир слушателя, она вносит совершенно новые моменты в его слово: ведь при этом происходит взаимодействие разных контекстов, разных точек зрения, разных кругозоров, разных экспрессивно акцентных систем, разных социальных «языков». Говорящий стремится ориентировать свое слово со своим определяющим его кругозором в чужом кругозоре понимающего и вступает в диалогические отношения с моментами этого кругозора. Говорящий пробивается в чужой кругозор слушателя, строит свое высказывание на чужой территории, на его, слушателя, апперцептивном фоне.

Этот новый вид внутренней диалогичности слова отличается от того, который определился встречею с чужим словом в самом предмете: здесь не предмет служит ареною встречи, а субъективный кругозор слушателя. Поэтому эта диалогичность носит более субъективно-психологический и — часто — случайный характер, иногда грубо приспособленческий, иногда же вызывающе полемический. Очень часто, особенно в риторических формах, эта установка на слушателя и связанная с ней внутренняя диалогичность слова может просто заслонить

предмет: убеждение конкретного слушателя становится самодовлеющей задачею и отрывает слово от творческой работы над самим предметом.

Диалогическое отношение к чужому слову в предмете и к чужому слову в предвосхищаемом ответе слушателя, будучи по существу различными и порождая в слове различные стилистические эффекты, могут тем не менее очень тесно сплетаться, становясь почти неразличимыми для стилистического анализа.

Так, слово у Толстого отличается резкой внутренней диалогичностью, причем оно диалогизовано как в предмете, так и в кругозоре читателя, смысловые и экспрессивные особенности которого Толстой остро ощущает. Эти две линии диалогизации (в большинстве случаев полемически окрашенной) очень тесно сплетены в его стиле: слово у Толстого даже в самых «лирических» выражениях и в самых «эпических» описаниях созвучит и диссонирует (больше диссонирует) с различными моментами разноречивого социально-словесного сознания, опутывающего предмет, и в то же время полемически вторгается в предметный и ценностный кругозор читателя, стремясь поразить и разрушить апперцептивный фон его активного понимания. В этом отношении Толстой — наследник XVIII века, в особенности Руссо. Отсюда иногда происходит сужение того разноречивого социального сознания, с которым полемизирует Толстой, до сознания ближайшего современника, современника дня, а не эпохи, и вследствие этого и крайняя конкретизация диалогичности (почти всегда полемики). Поэтому-то диалогичность, столь отчетливо слышимая нами в экспрессивном облике его стиля, нуждается иногда в специальном историко-литературном комментарии: мы не знаем, с чем именно диссонирует или созвучен данный тон, а между тем это диссонирование или созвучание входит в задание стиля[1]. Правда, такая крайняя конкретность (иногда почти фельетонная) присуща лишь второстепенным моментам, обертонам внутренней диалогичности толстовского слова.

В разобранных нами явлениях внутренней диалогичности слова (внутренней — в отличие от внешне-компо-

---

[1] См. книгу: Б. М. Эйхенбаум. Лев Толстой, книга 1-я, Л., «Прибой» 1928, где имеется много соответствующего материала; например, вскрыт злободневный контекст «Семейного счастия».

зиционного диалога) отношение к чужому слову, к чужому высказыванию входит в задание стиля. Стиль органически включает в себя указания вовне, соотнесенность своих элементов с элементами чужого контекста. Внутренняя политика стиля (сочетание элементов) определяется его внешней политикой (отношением к чужому слову). Слово как бы живет на границе своего и чужого контекста.

Такую двойственную жизнь ведет и реплика всякого реального диалога: она строится и осмысливается в контексте целого диалога, который состоит из своих (с точки зрения говорящего) и чужих высказываний (партнера). Из этого смешанного контекста своих и чужих слов реплику нельзя изъять, не утратив ее смысла и ее тона. Она — органическая часть разноречивого целого.

Явление внутренней диалогичности, как мы сказали, в большей или меньшей степени налично во всех областях жизни слова. Но если во внехудожественной прозе (бытовой, риторической, научной) диалогичность обычно обособляется в особый самостоятельный акт и развертывается в прямой диалог или в иные композиционно выраженные отчетливые формы размежевания и полемики с чужим словом,— то в художественной прозе, в особенности в романе, она пронизывает изнутри самое концинирование словом своего предмета и его экспрессию, преобразуя семантику и синтаксическую структуру слова. Диалогическая взаимоориентация становится здесь как бы событием самого слова, изнутри оживляющим и драматизирующим слово во всех его моментах.

В большинстве поэтических жанров (в узком смысле слова), как мы уже сказали, внутренняя диалогичность слова художественно не используется, она не входит в «эстетический объект» произведения, она условно погашается в поэтическом слове. В романе же внутренняя диалогичность становится одним из существеннейших моментов прозаического стиля и подвергается здесь специфической художественной обработке.

Но стать такой существенной формотворческой силой внутренняя диалогичность может лишь там, где индивидуальные разногласия и противоречия оплодотворяются социальным разноречием, где диалогические отзвучия шумят не в смысловых вершинах слова (как в риторических жанрах), а проникают в глубинные пласты слова, диалогизуют самый язык, языковое мировоззрение

(внутреннюю форму слова), где диалог голосов непосредственно возникает из социального диалога «языков», где чужое высказывание начинает звучать как социально чужой язык, где ориентация слова среди чужих высказываний переходит в ориентацию его среди социально чужих языков в пределах того же национального языка.

В поэтических жанрах в узком смысле естественная диалогичность слова художественно не используется, слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. Поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово.

Столь же чужда поэтическому стилю какая бы то ни было оглядка на чужие языки, на возможность иного словаря, иной семантики, иных синтаксических форм и т. п., на возможность иных языковых точек зрения. Следовательно, чуждо поэтическому стилю и ощущение ограниченности, историчности, социальной определенности и специфичности своего языка, а потому чуждо и критическое, оговорочное отношение к своему языку, как к одному из многих языков разноречия, и связанное с этим отношением неполное отдание себя, всего своего смысла, данному языку.

Конечно, ни одному исторически существовавшему поэту, как человеку, окруженному живым разноречием и разноязычием, не могло быть чуждо это ощущение и это отношение к своему языку (в большей или меньшей степени); но оно не могло найти места *в поэтическом стиле* его произведения, не разрушив этого стиля, не переведя его на прозаический лад и не превратив поэта в прозаика.

В поэтических жанрах художественное сознание — в смысле единства всех смысловых и экспрессивных интенций автора — всецело осуществляет себя в своем языке, всецело ему имманентно, выражает себя в нем прямо и непосредственно, без оговорок и без дистанции. Язык поэта — его язык, он в нем до конца и нераздельно, используя каждую форму, каждое слово, каждое выражение по их прямому назначению (так сказать «без кавычек»), то есть как чистое и непосредственное выражение своего замысла. Какие бы «муки слова» поэт ни переживал в процессе творчества,— в созданном произ-

ведении язык — послушный орган, до конца адекватный авторскому замыслу.

Язык в поэтическом произведении осуществляет себя как несомненный, непререкаемый и всеобъемлющий. Все, что видит, понимает и мыслит поэт, он видит, понимает и мыслит глазами данного языка, в его внутренних формах, и нет ничего, что вызывало бы для своего выражения потребность в помощи другого, чужого языка. Язык поэтического жанра единый и единственный птоломеевский мир, вне которого ничего нет и ничего не нужно. Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю.

Мир поэзии, сколько бы противоречий и безысходных конфликтов ни раскрывалось в нем поэтом, всегда освещен единым и бесспорным словом. Противоречия, конфликты и сомнения остаются в предмете, в мыслях, в переживаниях, одним словом — в материале, но не переходят в язык. В поэзии слово о сомнениях должно быть как слово несомненным.

Равная и прямая ответственность за язык всего произведения как *свой язык*, полная солидарность с каждым его моментом, тоном, нюансом — существенное требование поэтического стиля, он довлеет одному языку и одному языковому сознанию. Поэт не может противопоставить своего поэтического сознания, своих замыслов тому языку, которым он пользуется, ибо он весь в нем и потому не может сделать его в пределах стиля объектом осознания, рефлексии, отношения. Язык дан ему только *изнутри*, в своей интенциональной работе, а не извне, в своей объективной специфичности и ограниченности. Прямая безоговорочная интенциональность, полновесность языка и одновременно его объективный показ (как социально и исторически ограниченной языковой реальности) несовместимы в пределах поэтического стиля. Единство и единственность языка — необходимые условия для осуществления прямой интенциональной (а не объектно-характерной) индивидуальности поэтического стиля и его монологической выдержанности.

Это не значит, конечно, что разноречие или даже иноязычие вовсе не может войти в поэтическое произведение. Правда, возможности эти ограничены: известный простор для разноречия есть только в «низких» поэти-

ческих жанрах — сатирических, комедийных и др. Все же разноречие (другие социально-идеологические языки) может быть введено и в чисто поэтические жанры, преимущественно в речах персонажей. Но здесь оно объектно. Оно здесь, в сущности, показывается как вещь, оно не лежит в одной плоскости с действительным языком произведения: это — изображенный жест персонажа, а не изображающее слово. Элементы разноречия входят сюда не на правах другого языка, который приносит свои особые точки зрения, на котором можно сказать нечто, чего не скажешь на своем языке, а на правах изображенной вещи. И о чужом поэт говорит на своем языке. Для освещения чужого мира он никогда не прибегает к чужому языку как более адекватному этому миру. Прозаик же, как увидим, и о своем пытается сказать на чужом языке (например, на нелитературном языке рассказчика, представителя определенной социально-идеологической группы), свой мир он часто измеряет чужими языковыми масштабами.

Вследствие разобранных требований язык поэтических жанров, где они приближаются к своему стилистическому пределу[1], часто становится авторитарным, догматичным и консервативным, замыкающимся от влияния внелитературных социальных диалектов. Поэтому-то на почве поэзии возможна идея специального «поэтического языка», «языка богов», «жреческого языка поэзии» и т. п. Характерно, что поэт в своем неприятии данного литературного языка скорее будет мечтать об искусственном создании нового специально поэтического языка, чем об использовании реальных наличных социальных диалектов. Социальные языки объектны, характерны, социально локализованы и ограничены; искусственно созданный же язык поэзии будет прямо интенциональным, непререкаемым, единым и единственным языком. Так, в начале XX века, когда русские прозаики стали проявлять исключительный интерес к диалектам и сказу, символисты (Бальмонт, В. Иванов), а затем и футуристы мечтали создать особый «язык поэзии» и даже делали

---

[1] Мы все время характеризуем, конечно, идеальный предел поэтических жанров; в действительных произведениях возможны существенные прозаизмы, существуют многочисленные гибридные разновидности жанров, особенно распространенные в эпохи смен литературных поэтических языков.

попытки создания такого языка (попытки В. Хлебникова).

Идея особого единого и единственного языка поэзии — характерная утопическая философема поэтического слова: в основе ее лежат реальные условия и требования поэтического стиля, довлеющего одному прямо интенциональному языку, с точки зрения которого другие языки (разговорный язык, деловой, прозаический и др.) воспринимаются как объектные и ему ни в какой степени не равные[1]. Идея особого «поэтического языка» выражает ту же птоломеевскую концепцию языкового стилистического мира.

Язык, как та живая конкретная среда, в которой живет сознание художника слова, никогда не бывает единым. Он един лишь как абстрактная грамматическая система нормативных форм, взятая в отвлечении от наполняющих ее конкретных идеологических осмысливаний и от непрерывного исторического становления живого языка. Живая социальная жизнь и историческое становление создают в пределах абстрактно единого национального языка множественность конкретных миров, замкнутых словесно-идеологических и социальных кругозоров, тождественные абстрактные элементы языка внутри этих различных кругозоров наполняются различными смысловыми и ценностными содержаниями и звучат поразному.

Самый литературный — разговорный и письменный — язык, будучи единым уже не только по своим общим абстрактно-языковым признакам, но и по формам осмысливания этих абстрактных моментов, расслоен и разноречив в своей конкретной предметно-смысловой и экспрессивной стороне.

Это расслоение определяется прежде всего специфическими организмами *жанров*. Те или иные моменты языка (лексикологические, семантические, синтаксические и др.) тесно срастаются с интенциональной устремленностью и общей акцентной системой тех или иных жанров: ораторских, публицистических, газетных жанров, журналистских жанров, жанров низкой литературы (бульварного романа, например) и, наконец, различных

[1] Такова точка зрения латыни на национальные языки средневековья.

жанров большой литературы. Те или иные моменты языка приобретают специфический аромат данных жанров: они срастаются со специфическими точками зрения, подходами, формами мышления, оттенками и акцентами данных жанров.

С этим жанровым расслоением языка переплетается, далее, иногда совпадая с ним, иногда расходясь, профессиональное (в широком смысле) расслоение языка: язык адвоката, врача, коммерсанта, политического деятеля, народного учителя и т. п. Эти языки отличаются, конечно, не только своим словарем; они инвольвируют определенные формы интенциональной направленности, формы конкретного осмысления и оценки. И самый язык писателя (поэта, романиста) может быть воспринят как профессиональный жаргон рядом с другими профессиональными жаргонами.

Нам важна здесь интенциональная, то есть предметно-смысловая и экспрессивная сторона расслоения «общего языка». Ведь расслояется и дифференцируется не нейтрально-лингвистический состав языка, а расхищаются его интенциональные возможности: они осуществляются в определенных направлениях, наполняются определенным содержанием, конкретизируются, специфицируются, пропитываются конкретными оценками, срастаются с определенными предметами и экспрессивными жанровыми и профессиональными кругозорами. Изнутри этих кругозоров, то есть для самих говорящих, эти жанровые языки и профессиональные жаргоны прямо интенциональны — полносмысленны и непосредственно выразительны,— извне же, то есть для непричастных к данному интенциональному кругозору, они могут быть объектны, характерны, колоритны и т. п. Интенции, пронизывающие эти языки, для непричастных оплотневают, становятся смысловыми и экспрессивными ограничениями, отягощают для них и отчуждают от них слово, затрудняют для них прямо интенциональное, безоговорочное употребление его.

Но жанровым и профессиональным расслоением общего литературного языка дело далеко не исчерпывается. Хотя литературный язык в своем основном ядре часто социально однороден, как разговорно-письменный язык господствующей социальной группы,— все же и в этом случае в нем всегда налична известная социальная дифференциация, социальная расслоенность, кото-

рая в иные эпохи может стать чрезвычайно резкой. Социальное расслоение может там и сям совпадать с жанровым и профессиональным, но по существу оно, конечно, совершенно самостоятельно и своеобразно.

Социальное расслоение также определяется прежде всего различием предметно-смысловых и экспрессивных кругозоров, то есть выражается в типовых различиях осмысления и акцентуирования элементов языка, и может не нарушать абстрактно-языкового диалектологического единства общего литературного языка.

Далее, способностью расхищать интенциональные возможности языка путем их специфического конкретного осуществления обладают всякие социально значительные мировоззрения. Направления (художественные и иные), кружки, журналы, определенные газеты, даже определенные значительные произведения и индивидуальные люди — все они в меру своей социальной значительности способны расслоять язык, отягощая его слова и формы своими типическими интенциями и акцентами и этим в известной степени отчуждая их от других направлений, партий, произведений, лиц.

Всякое социально значительное словесное выступление обладает способностью иногда надолго и для широкого круга заражать своими интенциями вовлеченные в его смысловую и экспрессивную устремленность моменты языка, навязывая им определенные смысловые нюансы и определенные ценностные тона; так, оно может создать слово-лозунг, создать бранное слово, слово-похвалу и т. п.

В каждый данный исторический момент словесно-идеологической жизни каждое поколение в каждом социальном слое имеет свой язык; более того, каждый возраст, в сущности, имеет свой язык, свой словарь, свою специфическую акцентную систему, которые, в свою очередь, варьируются в зависимости от социального слоя, учебного заведения (язык кадета, гимназиста, реалиста — разные языки) и других расслояющих факторов. Все это — социально-типические языки, как бы ни был узок их социальный круг. Возможен, как социальный предел языка, даже семейный жаргон, например, жаргон семьи Иртеньевых, изображенный у Толстого, со своим особым словарем и специфической акцентной системой.

Наконец, в каждый данный момент сожительствуют языки разных эпох и периодов социально-идеологической

жизни. Существуют даже языки дней: ведь и сегодняшний и вчерашний социально-идеологический и политический день в известном смысле не имеют общего языка; у каждого дня своя социально-идеологическая, смысловая конъюнктура, свой словарь, своя акцентная система, свой лозунг, своя брань и своя похвала. Поэзия обезличивает дни в языке,— проза же, как увидим, их часто нарочито разобщает, дает им воплощенных представителей и диалогически сопоставляет в безысходных романных диалогах.

Таким образом, в каждый данный момент своего исторического существования язык сплошь разноречив: это — воплощенное сосуществование социально-идеологических противоречий между настоящим и прошлым, между различными эпохами прошлого, между разными социально-идеологическими группами настоящего, между направлениями, школами, кружками и т. п. Эти «языки» разноречия многообразно скрещиваются между собой, образуя новые социально-типические «языки».

Между всеми этими «языками» разноречия — глубочайшие методологические различия: ведь в основе их лежат совершенно разные принципы выделения и образования (в одних случаях функциональный принцип, в других — содержательно-тематический, в-третьих — собственно социально-диалектологический). Поэтому языки не исключают друг друга и многообразно пересекаются (украинский язык, язык эпической поэмы, язык раннего символизма, язык студента, язык поколения детей, язык мелкого интеллигента, язык ницшеанца и т. п.). Может казаться, что самое слово «язык» утрачивает при этом всякий смысл, ибо нет, по-видимому, единой плоскости сопоставления всех этих «языков».

На самом же деле эта общая плоскость, методологически оправдывающая наше сопоставление, есть: все языки разноречия, какой бы принцип ни лежал в основе их обособления, являются специфическими точками зрения на мир, формами его словесного осмысления, особыми предметно-смысловыми и ценностными кругозорами. Как таковые все они могут быть сопоставлены, могут взаимно дополнять друг друга, могут противоречить друг другу, могут быть соотнесены диалогически. Как таковые они встречаются и сосуществуют в сознании людей, и прежде всего в творческом сознании художника-романиста. Как таковые они реально живут, борются

и становятся в социальном разноречии. Поэтому все они могут войти в единую плоскость романа, который может объединять в себе пародийные стилизации жанровых языков, разные виды стилизации и показа языков профессиональных, направленческих, языков поколений, социальных диалектов и др. (например, в английском юмористическом романе). Все они могут быть привлечены романистом для оркестровки его тем и для преломленного (непрямого) выражения его интенций и оценок.

Поэтому мы все время и выдвигаем предметно-смысловой и экспрессивный, то есть интенциональный, момент, как расслояющую и дифференцирующую общий литературный язык силу, а не те лингвистические признаки (лексические окраски, семантические обертоны и т. п.) жанровых языков, профессиональных жаргонов и др., которые являются, так сказать, склеротическими отложениями интенционального процесса, знаками, оставленными на пути живой работы интенции, осмысливания общих языковых форм. Эти внешние признаки, лингвистически наблюдаемые и фиксируемые, не могут быть сами поняты и изучены без понимания их интенционального осмысления.

Слово живет вне себя, в своей живой направленности на предмет; если мы до конца отвлечемся от этой направленности, то у нас в руках останется обнаженный труп слова, по которому мы ничего не сможем узнать ни о социальном положении, ни о жизненной судьбе данного слова. Изучать слово в нем самом, игнорируя его направленность вне себя,— так же бессмысленно, как изучать психическое переживание вне той реальности, на которую оно направлено и которою оно определяется.

Выдвигая интенциональную сторону расслоения литературного языка, мы и можем, как сказано, поставить в один ряд такие методологически разнородные явления, как профессиональные, социальные диалекты, мировоззрения и индивидуальные произведения, ибо в интенциональной стороне их — та общая плоскость, в которой все они могут быть сопоставлены, притом сопоставлены диалогически. Все дело в том, что между «языками», каковы бы они ни были, возможны диалогические отношения (своеобразные), то есть они могут быть восприняты как точки зрения на мир. Как ни различны

социальные силы, производящие работу расслоения,— профессия, жанр, направление, индивидуальная личность,— сама работа повсюду сводится к длительному (относительно) и социально-значимому (коллективному) насыщению языка определенными (и, следовательно, ограничивающими) интенциями и акцентами.

Чем длительнее это расслояющее насыщение, чем шире социальный круг, им охваченный, чем, следовательно, существеннее социальная сила, производящая расслоение языка, — тем более резки и устойчивы те следы, те лингвистические изменения признаков языка (лингвистических символов), какие остаются в нем в результате действия этой силы,— от устойчивых (и, следовательно, социальных) семантических нюансов до подлинных диалектологических признаков (фонетических, морфологических и др.), позволяющих говорить уже об особом социальном диалекте.

В результате работы всех этих расслояющих сил в языке не остается никаких нейтральных, «ничьих» слов и форм: он весь оказывается расхищенным, пронизанным интенциями, проакцентуированным. Язык для живущего в нем сознания — это не абстрактная система нормативных форм, а конкретное разноречивое мнение о мире. Все слова пахнут профессией, жанром, направлением, партией, определенным произведением, определенным человеком, поколением, возрастом, днем и часом. Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своею социально напряженной жизнью; все слова и формы населены интенциями. В слове неизбежны контекстуальные обертоны (жанровые, направленческие, индивидуальные).

В сущности, язык как живая социально-идеологическая конкретность, как разноречивое мнение, лежит для индивидуального сознания на границах своего и чужого. Слово языка — получужое слово. Оно станет «своим», когда говорящий населит его своею интенцией, своим акцентом, овладеет словом, приобщит его к своей смысловой и экспрессивной устремленности. До этого момента присвоения слово не в нейтральном и безличном языке (ведь не из словаря же берется слово говорящим!), а в чужих устах, в чужих контекстах, на службе у чужих интенций: отсюда его приходится брать и делать своим. И не все слова для всякого одинаково легко поддаются этому присвоению, этому захвату в собственность: мно-

гие упорно сопротивляются, другие так и остаются чужими, звучат по-чужому в устах присвоившего их говорящего, не могут ассимилироваться в его контексте и выпадают из него; они как бы сами, помимо воли говорящего, заключают себя в кавычки. Язык — это не нейтральная среда, которая легко и свободно переходит в интенциональную собственность говорящего,— он населен и перенаселен чужими интенциями. Овладение им, подчинение его своим интенциям и акцентам — процесс трудный и сложный.

Мы исходили из допущения абстрактно-лингвистического (диалектологического) единства литературного языка. Но именно литературный язык далеко не является замкнутым диалектом. Так, уже между литературным разговорно-бытовым и письменным языком может проходить более или менее резкая грань. Различия между жанрами часто совпадают с диалектологическими (например, высокие — церковнославянские — и низкие — разговорные — жанры XVIII века); наконец, некоторые диалекты могут быть узаконены в литературе и этим до известной степени приобщены литературному языку.

Входя в литературу, приобщаясь литературному языку, диалекты утрачивают, конечно, на его почве свое качество замкнутых социально-языковых систем; они деформируются и, в сущности, перестают быть тем, чем они были как диалекты. Но, с другой стороны, эти диалекты, входя в литературный язык и сохраняя в нем свою языковую диалектологическую упругость, свое иноязычие, деформируют и литературный язык,— он тоже перестает быть тем, чем он был,— замкнутой социально-языковой системой. Литературный язык — явление глубоко своеобразное, как и коррелятивное ему языковое сознание литературно образованного человека; в нем интенциональная разноречивость (которая есть и во всяком живом замкнутом диалекте) переходит в разноязычие; это не язык — это диалог языков.

Национальный литературный язык народа с развитой художественно прозаической культурой, в особенности романной, с богатой и напряженной словесно-идеологической историей является, в сущности, организованным микрокосмом, отражающим макрокосм не только национального, но и европейского разноречия. Единство литературного языка — это не единство одной замкнутой системы языка, а глубоко своеобразное единство «язы-

ков», соприкоснувшихся и взаимоосознавших себя (один из этих языков — поэтический в узком смысле). В этом — специфичность методологической проблемы литературного языка.

Конкретное социально-идеологическое языковое сознание, становясь творчески активным, то есть литературно-активным, преднаходит себя окруженным разноречием, а вовсе не единым и единственным, бесспорным и непререкаемым языком. Литературно-активное языковое сознание всегда и повсюду (во все доступные нам исторически эпохи литературы) находит «языки», а не язык. Оно оказывается перед необходимостью выбора языка. Каждым своим литературно-словесным выступлением оно активно ориентируется в разноречии, занимает в нем позицию, выбирает «язык». Только оставаясь в замкнутом, бесписьменном и бессмысленном быту, в стороне от всех дорог социально-идеологического становления, человек может не ощущать этой избирающей языковой активности и может покоиться в языковой бесспорности и предопределенности своего языка.

В сущности, и такой человек имеет дело не с языком, а с языками, но место каждого из этих языков упрочено и бесспорно, переход из одного в другой предопределен и бездумен, как из комнаты в комнату. Они, эти языки, не сталкиваются между собой в его сознании, он не пытается их соотносить, не пытается смотреть на один из своих языков глазами другого языка.

Так, безграмотный крестьянин, за тридевять земель от всякого центра, наивно погруженный в еще незыблемый для него неподвижный быт, жил в нескольких языковых системах: богу он молился на одном языке (церковнославянском), песни пел на другом, в семейном быту говорил на третьем, а начиная диктовать грамотею прошение в волость, пытался заговорить и на четвертом (официально-грамотном, «бумажном»). Все это — разные языки даже с точки зрения абстрактных социально-диалектологических признаков. Но эти языки не были диалогически соотнесены в языковом сознании крестьянина; он переходил из одного в другой бездумно, автоматически: каждый был бесспорен на своем месте, и место каждого бесспорно. Он еще не умел взглянуть на один язык (и соответственный ему словес-

ный мир) глазами другого языка (на язык быта и бытовой мир языком молитвы либо песни, или наоборот) [1].

Как только начиналось критическое взаимоосвещение языков в сознании нашего крестьянина, как только оказывалось, что они не только разные языки, но и разноречивые, что неразрывно связанные с этими языками идеологические системы и подходы к миру противоречат друг другу, а вовсе не мирно покоятся рядом друг с другом,— бесспорность и предопределенность этих языков кончалась и начиналась активная избирающая ориентация среди них.

Язык и мир молитвы, язык и мир песни, язык и мир труда и быта, специфический язык и мир волостного управления, новый язык и мир приехавшего на побывку городского рабочего — все эти языки и миры рано или поздно выходили из состояния спокойного и мертвого равновесия и раскрывали свою разноречивость.

Литературно-активное языковое сознание преднаходит, конечно, еще более многообразное и глубокое разноречие как в самом литературном языке, так и вне его. Из этого основного факта должно исходить всякое существенное изучение стилистической жизни слова. Характер преднаходимого разноречия и способы ориентации в нем определяют конкретную стилистическую жизнь слова.

Поэт определяется идеей единого и единственного языка и единого, монологически замкнутого высказывания. Эти идеи имманентны тем поэтическим жанрам, которыми он работает. Этим определяются способы ориентации поэта в действительном разноречии. Поэт должен вступить в полное единоличное владение своим языком, принять равную ответственность за все его моменты, подчинить их все своим и только своим интенциям. Каждое слово должно непосредственно и прямо выражать замысел поэта; никакой дистанции между поэтом и его словом не должно быть. Он должен исходить из языка как единого интенционального целого: никакое расслоение его, разноречивость и тем паче разноязычие не должны иметь сколько-нибудь существенного отражения в поэтическом произведении.

Для этого поэт выголашивает слова от чужих интенций, употребляет только такие слова и формы и упо-

---

[1] Мы, конечно, нарочито упрощаем: реальный крестьянин до известной степени всегда умел это делать и делал.

требляет их только так, что они утрачивают свою связь с определенными интенциональными пластами языка и с определенными контекстами. За словами поэтического произведения не должны ощущаться типические и объектные образы жанров (кроме самого данного поэтического жанра), профессий, направлений (кроме направления самого поэта), мировоззрений (кроме единого и единственного мировоззрения самого поэта), типические или индивидуальные образы говорящих людей, их речевых манер, типических интонаций. *Все входящее в произведение должно утопить в Лете, забыть свою предшествующую жизнь в чужих контекстах: только свою жизнь в поэтических контекстах может помнить язык (здесь возможны и конкретные реминисценции).*

Конечно, всегда существует ограниченный круг более или менее конкретных контекстов, связь с которыми должна нарочито ощущаться в поэтическом слове. Но эти контексты чисто смысловые и, так сказать, абстрактно-акцентные; в языковом же отношении они безличны или, во всяком случае, за ними не должно ощущаться слишком конкретной языковой специфичности, определенной речевой манеры и т. п.; из-за них не должно выглядывать никакого социально-типического языкового лица (возможного персонажа-рассказчика). Повсюду только одно лицо — языковое лицо автора, ответственного за каждое слово, как за свое. Как бы ни были многочисленны и многообразны те смысловые и акцентные нити, ассоциации, указания, намеки, соответствия, которые исходят из каждого поэтического слова,— все они довлеют одному языку, одному кругозору, а не разноречивым социальным контекстам. Более того, движение поэтического символа (например, развертывание метафоры) предполагает именно единство языка, непосредственно соотнесенного со своим предметом. Социальная разноречивость, которая проникла бы в произведение и расслоила бы его язык, сделала бы невозможным и нормальное развитие, и движение символа в нем.

Самый ритм поэтических жанров не благоприятствует сколько-нибудь существенному расслоению языка. *Ритм, создавая непосредственную причастность каждого момента акцентной системе целого* (через ближайшие ритмические

единства), умерщвляет в зародыше те социально-речевые миры и лица, которые потенциально заложены в слове: во всяком случае, ритм ставит им определенные границы, не дает им развернуться, материализоваться. Ритм еще более укрепляет и стягивает единство и замкнутость плоскости поэтического стиля и постулируемого этим стилем единого языка.

В результате этой работы по выголашиванию из всех моментов языка чужих интенций и акцентов, по уничтожению всех следов социального разноречия и разноязычия и создается в поэтическом произведении напряженное единство языка. Это единство может быть наивным и данным лишь в редчайшие эпохи поэзии, когда она не выходит за пределы наивно-замкнутого в себе, единого, еще не дифференцированного социального круга, идеология и язык которого еще действительно не расслоились. Обычно же мы чувствуем то глубокое и сознательное напряжение, с каким подымается единый поэтический язык произведения из разноречивого и разноязычного хаоса современного ему живого литературного языка.

Так поступает поэт. Прозаик-романист (и вообще почти всякий прозаик) идет совершенно иным путем. Он принимает разноречие и разноязычие литературного и внелитературного языка в свое произведение, не ослабляя его и даже содействуя его углублению (ибо он содействует его обособляющемуся самосознанию). На этом расслоении языка, на его разноречивости и даже разноязычности он и строит свой стиль, сохраняя при этом единство своей творческой личности и единство (правда, иного порядка) своего стиля.

Прозаик не очищает слов от чужих ему интенций и тонов, не умерщвляет заложенные в них зачатки социального разноречия, не устраняет те языковые лица и речевые манеры (потенциальные персонажи-рассказчики), которые просвечивают за словами и формами языка,— но он располагает все эти слова и формы на разных дистанциях от последнего смыслового ядра своего произведения, от своего собственного интенционального центра.

Язык прозаика располагается по степеням большей или меньшей близости к автору и его последней смысловой инстанции: одни моменты языка прямо и непосредственно (как в поэзии) выражают смысловые и экспрессивные интенции автора, другие преломляют эти

интенции; он не солидаризуется с этими словами до конца и акцентуирует их по-особому — юмористически, иронически, пародийно и т. п.;[1] третьи еще дальше отстоят от его последней смысловой инстанции, еще более резко преломляют его интенции; и есть, наконец, такие, которые вовсе лишены авторских интенций: автор не выражает себя в них (как автор слова),— он их показывает как своеобразную речевую вещь, они сплошь объектны для него. Поэтому расслоенность языка — жанровая, профессиональная, социальная в узком смысле, мировоззренческая, направленческая, индивидуальная, его социальная разноречивость и разноязычие (диалекты),— входя в роман, по-особому упорядочивается в нем, становится своеобразною художественною системой, оркеструющей интенциональную тему автора.

Прозаик, таким образом, может отделять себя от языка своего произведения, притом в разной степени от различных пластов и моментов его. Он может пользоваться языком, не отдавая себя ему всецело, он оставляет его получужим или вовсе чужим, но в то же время заставляет его в последнем счете служить все же своим интенциям. Автор говорит не на данном языке, от которого он в той или иной степени себя отделяет, а как бы через язык, несколько оплотненный, объективизированный, отодвинутый от его уст.

Прозаик-романист не выголашивает чужие интенции из разноречивого языка своих произведений, не разрушает тех социально-идеологических кругозоров (миров и мирков), которые раскрываются за языками разноречия,— он их вводит в свое произведение. Прозаик пользуется словами, уже населенными чужими социальными интенциями, и заставляет их служить своим новым интенциям, служить второму господину. Поэтому интенции прозаика преломляются, и преломляются под разными углами, в зависимости от социально-идеологической чуждости, оплотненности, объектности преломляющих языков разноречия.

Ориентация слова среди чужих высказываний и среди чужих языков и все связанные с этой ориентацией специфические явления и возможности получают в роман-

[1] То есть слова не его, если их понимать как прямые слова, но они его, как переданные иронически, показанные и т. п., то есть понятые с соответствующей дистанции.

ном стиле художественное значение. Разноголосица и разноречие входят в роман и организуются в нем в стройную художественную систему. В этом — специфическая особенность романного жанра.

Стилистика, адекватная этой особенности романного жанра, может быть только социологической стилистикой. Внутренняя социальная диалогичность романного слова требует раскрытия конкретного социального контекста слова, который определяет всю его стилистическую структуру, его «форму» и его «содержание», притом определяет не внешне, а изнутри; ведь социальный диалог звучит в самом слове, во всех его моментах, как «содержательных», так и самых «формальных».

Развитие романа заключается в углублении диалогичности, ее расширении и утончении. Все меньше остается элементов нейтральных, твердых («каменная правда»), не вовлеченных в диалог. Диалог уходит в молекулярные и, наконец, во внутриатомные глубины.

Конечно, и поэтическое слово — социально, но поэтические формы отражают более длительные социальные процессы, так сказать, «вековые тенденции» социальной жизни. Романное же слово очень чутко реагирует на малейшие сдвиги и колебания социальной атмосферы, притом, как сказано, реагирует все целиком, во всех своих моментах.

Вводимое в роман разноречие подвергается в нем художественной обработке. Населяющие язык — все его слова и все его формы,—социальные и исторические голоса, дающие языку определенные конкретные осмысливания, организуются в романе в стройную стилистическую систему, выражающую дифференцированную социально-идеологическую позицию автора в разноречии эпохи.

Глава III

РАЗНОРЕЧИЕ В РОМАНЕ

Композиционные формы ввода и организации разноречия в романе, выработанные в течение исторического развития этого жанра, в различных его разновидностях, весьма разнообразны. Каждая такая композиционная

форма связана с определенными стилистическими возможностями, требует определенных форм художественной обработки вводимых «языков» разноречия. Мы остановимся здесь лишь на основных и типических для большинства разновидностей романа формах.

Наиболее внешне наглядную и в то же время исторически очень существенную форму ввода и организации разноречия дает так называемый юмористический роман, классическими представителями которого в Англии были Филдинг, Смоллетт, Стерн, Диккенс, Теккерей и др., а в Германии — Гиппель и Жан-Поль.

В английском юмористическом романе мы найдем юмористико-пародийное воспроизведение почти всех слоев современного ему разговорно-письменного литературного языка. Почти каждый роман названных нами классических представителей этой разновидности жанра — энциклопедия всех слоев и форм литературного языка: рассказ, в зависимости от предмета изображения, пародийно воспроизводит то формы парламентского красноречия, то красноречия судебного, то специфические формы парламентского протокола, то протокола судебного, то формы газетного репортерского осведомления, то сухой деловой язык Сити, то пересуды сплетников, то педантическую ученую речь, то высокий эпический стиль или стиль библейский, то стиль ханжеской моральной проповеди, то, наконец, речевую манеру того или иного конкретного и социально определенного персонажа, о котором идет рассказ.

Эта, обычно пародийная, стилизация жанровых, профессиональных и иных слоев языка перебивается иногда прямым (обычно патетическим или сентиментально-идиллическим) авторским словом, непосредственно (без преломления) воплощающим смысловые и ценностные интенции автора. Но основою языка в юмористическом романе служит совершенно специфический модус употребления «общего языка». Этот «общий язык» — обычно средне-разговорно-письменный язык данного круга — берется автором именно как общее мнение, как нормальный для данного круга общества словесный подход к людям и вещам, как ходячая точка зрения и оценка. Автор в той или иной степени отделяет себя от этого общего языка, отходит в сторону и

объективирует этот язык, заставляя свои интенции преломляться сквозь эту среду общего мнения (всегда поверхностного и часто лицемерного), воплощенного в языке.

Это отношение автора к языку как общему мнению не неподвижно,— оно все время находится в состоянии некоторого живого движения и колебания, иногда — колебания ритмического: автор то сильнее, то слабее пародийно утрирует те или иные моменты «общего языка», иногда резко обнажает его неадекватность предмету, иногда, напротив, почти солидаризируется с ним, сохраняя лишь ничтожную дистанцию, а иногда и прямо заставляет звучать в нем свою «правду», то есть до конца сливает с ним свой голос. При этом последовательно меняются и те моменты общего языка, которые в данном случае пародийно утрируются или на которые бросается объектная тень. Юмористический стиль требует такого живого движения автора к языку и от него, такого непрестанного изменения дистанции между ними и последовательного перехода из света в тень то одних, то других моментов языка. В противном случае этот стиль был бы однообразен или потребовал бы индивидуализации рассказчика, то есть уже иной формы ввода и организации разноречия.

От этого-то основного фона «общего языка», безличного ходячего мнения, и отделяются в юмористическом романе те пародийные стилизации жанровых, профессиональных и других языков, о которых мы говорили, и компактные массы прямого — патетического, моральнодидактического, сентиментально-элегического или идиллического — авторского слова. Прямое авторское слово в юмористическом романе реализуется, таким образом, в прямых безоговорочных стилизациях поэтических (идиллических, элегических и т. п.) или риторических (патетика, моральная дидактика) жанров. Переходы от общего языка к пародированию жанровых и иных языков и к авторскому прямому слову могут быть более или менее постепенными, или, напротив, резкими. Такова система языка в юмористическом романе.

Остановимся на анализе нескольких примеров из Диккенса, из его романа «Крошка Доррит». Воспользуемся переводом М. А. Энгельгардта. Интересующие нас здесь основные и грубые линии стиля юмористического романа достаточно адекватно сохраняются в переводе.

1) «Беседа происходила около четырех или пяти часов пополудни, когда Гарлей-стрит и Кавендиш-сквер оглашаются неумолчным стуком экипажей и дверных молотков. В ту самую минуту, когда она достигла упомянутого результата, мистер Мердль вернулся домой после дневных трудов, имевших в предмете вящее прославление британского имени во всех концах мира, способного оценить колоссальные коммерческие предприятия и гигантские комбинации ума и капитала. Хотя никто не знал в точности, в чем, собственно, заключаются предприятия мистера Мердля (знали только, что он кует деньги), но именно этими терминами характеризовалась его деятельность во всех торжественных случаях и такова была новая вежливая редакция притчи о верблюде и игольном ухе, принятая всеми без споров» (кн. 1, гл. XXXIII).

Разрядкой выделена пародийная стилизация языка торжественных речей (в парламенте, на банкетах). Переход к этому стилю подготовлен конструкцией фразы, выдержанной с самого начала в несколько торжественных эпических тонах. Далее идет — уже языком автора (следовательно, в ином стиле) — раскрытие пародийного значения торжественной характеристики трудов Мердля: эта характеристика оказывается «чужою речью», которая могла бы быть взята в кавычки («именно этими терминами характеризовалась его деятельность во всех торжественных случаях...»).

Здесь, таким образом, в авторское слово (рассказ) введена чужая речь в скрытой форме, то есть без всяких формальных признаков чужой речи — прямой или косвенной. Но это не только чужая речь на том же «языке», — это чужое высказывание на чужом автору «языке» — на архаизованном языке лицемерных официально-торжественных ораторских жанров.

2) «День или два спустя весь город узнал, что Эдмунд Спарклер, эсквайр, пасынок всемирно-знаменитого мистера Мердля, сделался одним из столпов министерства околичностей, и всем верным было объявлено, что это удивительное назначение — благосклонный и милостивый знак внимания, оказанный благосклонным и милостивым Децимусом торговому сословию, интересы которого в великой коммерческой

стране должны всегда... и прочая и прочая и прочая, — все с подобающей помпой и трубными звуками. Поощренный этим официальным знаком внимания, удивительный банк и другие удивительные предприятия разом двинулись в гору; и толпы зевак собирались в Гарлей-стрит, Кавендиш-сквер, чтобы только взглянуть на жилище золотого мешка» (кн. 2, гл. XII).

Здесь выделенная разрядкой чужая речь на чужом языке (официально-торжественном) введена в открытой форме (косвенная речь). Но она окружена скрытой формой рассеянной чужой речи (на том же официально-торжественном языке), которая подготовляет введение открытой формы и дает ей отзвучать. Подготовляет характерное для официального языка прибавление к имени Спарклера «эсквайр», завершают эпитеты — «удивительные». Этот эпитет принадлежит, конечно, не автору, а «общему мнению», создавшему ажиотаж вокруг дутых предприятий Мердля.

3) «А обед действительно мог возбудить аппетит. Тончайшие блюда, великолепно изготовленные и великолепно сервированные, отборные фрукты и редкие вина; чудеса искусства по части золотых и серебряных изделий, фарфора и хрусталя; бесчисленные услады для вкуса, обоняния и зрения. О, какой удивительный человек этот Мердль, какой великий человек, какой одаренный человек, какой гениальный человек, одним словом, какой богатый человек!» (кн. 2, гл. XII).

Начало — пародийная стилизация высокого эпического стиля. Затем следует восторженное восхваление Мердля, скрытая чужая речь хора его поклонников (выделено разрядкой). Пуантом служит разоблачающее лицемерность этого хора раскрытие действительного основания восхвалений: «удивительный», «великий», «одаренный», «гениальный», — могут быть заменены одним словом — «богатый». Это авторское разоблачение непосредственно в пределах того же простого предложения — сливается с разоблачаемой чужой речью. Восторженная акцентуация восхваления осложнена второй возмущенно-иронической акцентуацией, преобладающей в последних разоблачающих словах предложения.

Перед нами здесь типичная двуакцентная и двустильная гибридная конструкция.

Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора. Между этими высказываниями, стилями, языками, кругозорами, повторяем, нет никакой формальной — композиционной и синтаксической — границы; раздел голосов и языков проходит в пределах одного синтаксического целого, часто — в пределах простого предложения, часто даже одно и то же слово принадлежит одновременно двум языкам, двум кругозорам, скрещивающимся в гибридной конструкции, и, следовательно, имеет два разноречивых смысла, два акцента (примеры ниже). Гибридные конструкции имеют громадное значение в романном стиле[1].

4) «Но мистер Тит Полип застегивался на все пуговицы и, следовательно, был человек с весом» (кн. 2, гл. XII).

Пример псевдообъективной мотивировки, являющийся одним из видов скрытой чужой речи, в данном случае — ходячего мнения. По всем формальным признакам мотивировка — авторская, автор с ней формально солидаризируется, — но, по существу, мотивировка лежит в субъективном кругозоре персонажей или общего мнения.

Псевдообъективная мотивировка вообще характерна для романного стиля[2], являясь одной из разновидностей гибридной конструкции в форме скрытой чужой речи. Подчинительные союзы и союзные слова (так как, потому что, по причине, несмотря на проч.), все логические вводные слова (итак, следовательно и т. п.) утрачивают прямую авторскую интенцию, отдают чужим языком, становятся преломляющими или даже вовсе объектными.

Особенно характерна эта мотивировка для юмористического стиля, в котором преобладает форма чужой речи (конкретных персонажей или, чаще, коллективной)[3].

---

[1] Подробнее о гибридных конструкциях и их значении см. главу IV настоящей работы.

[2] В эпосе она невозможна.

[3] Ср. гротескные псевдообъективные мотивировки у Гоголя.

5) «Как большой пожар наполняет своим гулом воздух на огромном расстоянии, так священное пламя, разведенное могущественными Полипами на алтаре великого Мердля, все дальше и дальше оглашало воздух звуком этого имени. Оно звучало на всех устах, раздавалось во всех ушах.

Не было, нет и не будет другого такого человека, как мистер Мердль.

Как уже сказано, никто не знал, какие такие подвиги он совершил, но всякий знал, что он величайший из смертных» (кн. 2, гл. XIII).

Эпическое, «гомеровское» вступление (пародийное, конечно), в оправу которого вставлено восхваление Мердля толпой (скрытая чужая речь на чужом языке). Далее идут слова автора, однако обороту о том, что всякий знал (выделено разрядкой), придан объективный характер. Автор и сам в этом как бы не сомневается.

6) «Знаменитый муж, украшение отечества, мистер Мердль продолжал свое ослепительное шествие. Мало-помалу все начинали понимать, что человек с такими заслугами перед обществом, из которого он выжал такую кучу денег, не должен оставаться простым гражданином. Говорили, что его сделают баронетом, поговаривали и о звании пэра» (кн. 2, гл. XXIV).

Та же фиктивная солидаризация с общим лицемерно восторженным мнением о Мердле. Все эпитеты к Мердлю в первом предложении — эпитеты общего мнения, то есть скрытая чужая речь. Второе предложение— «мало-помалу начали понимать» и т. д. — выдержано в подчеркнуто объективном стиле, не как субъективное мнение, а как признание объективного и совершенно бесспорного факта. Эпитет «с такими заслугами перед обществом» лежит всецело в плане общего мнения, повторяющего официальные восхваления, но придаточное предложение к этому восхвалению: «из которого (общества. — *М. Б.*) он выжал такую кучу денег» — слова самого автора (вроде вставляемого в скобках в цитату). Продолжение главного предложения снова лежит в плоскости общего мнения. Таким образом, разоблачающие слова автора вклиниваются здесь в цитату из «общего мнения». Перед нами типичная гибридная конструкция, где прямою авторскою речью является придаточное предложение, а главное — чужою речью. Глав-

ное и придаточное предложения построены в разных смысловых и ценностных кругозорах.

Вся та часть действия романа, которая разыгрывается вокруг Мердля и связанных с ним персонажей, изображена языком (точнее — языками) общего лицемерно восторженного мнения о нем, причем пародийно стилизуется то бытовой язык льстивой светской болтовни, то торжественный язык официальных заявлений и банкетных речей, то высокий эпический стиль, то стиль библейский. Эта атмосфера вокруг Мердля, это общее мнение о нем и его предприятиях заражает и положительных героев романа, в частности, трезвого Панкса, и заставляет его вложить все состояние — свое и крошки Доррит — в дутые предприятия Мердля.

7) «Доктор взялся сообщить эту новость в Гарлей-стрит. Адвокатура не могла сразу вернуться к умасливанию *самых просвещенных и замечательных присяжных, каких ей когда-либо случалось видеть на этой скамье, присяжных, с которыми, она смеет уверить своего ученого друга, бесполезно прибегать к пошлой софистике и на которых не подействует злоупотребление профессиональным искусством и ловкостью* (этой фразой она собиралась начать свою речь), и потому вызвалась идти с доктором, сказав, что подождет его на улице, пока он будет в доме» (кн. 2, гл. XV).

Резко выраженная гибридная конструкция, где в оправу авторской речи (осведомительной) — «адвокатура не могла сразу вернуться к умасливанию... присяжных... и потому вызвалась идти с доктором» и т. д. — вставлено начало подготовленной адвокатом речи, причем речь эта дана как развернутый эпитет к прямому дополнению авторской речи «присяжных». Слово «присяжных» входит как в контекст осведомительной авторской речи (в качестве необходимого дополнения к слову «умасливание»), так одновременно и в контекст пародийно-стилизованной адвокатской речи. Самое же авторское слово «умасливание» подчеркивает паридийность воспроизведения адвокатской речи, лицемерный смысл которой сводится именно к тому, что таких замечательных присяжных нельзя умаслить.

8) «Словом, мистрисс Мердль, как женщина светская и благовоспитанная, несчастная жертва грубого варвара (ибо мистер Мердль был признан таковым от головы до пят, с той минуты, когда оказалось, что он нищий) была принята под защиту своим кругом, ради выгод этого самого круга» (кн. 2, гл. XXXIII).

Аналогичная гибридная конструкция, где определение общего мнения светского круга — «несчастная жертва грубого варвара» — слито с авторской речью, разоблачающей лицемерие и корысть этого общего мнения.

Таков весь роман Диккенса. Весь его текст, в сущности, можно было бы испещрить кавычками, выделяя островки рассеянной прямой и чистой авторской речи, со всех сторон омываемые волнами разноречия. Но сделать это было бы невозможно, так как одно и то же слово, как мы видели, часто входит одновременно и в чужую и в авторскую речь.

Чужая речь — рассказанная, передразненная, показанная в определенном освещении, расположенная то компактными массами, то спорадически рассеянная, в большинстве случаев безличная («общее мнение», профессиональные и жанровые языки), — нигде четко не отграничена от авторской речи: границы намеренно зыбки и двусмысленны, часто проходят внутри одного синтаксического целого, часто внутри простого предложения, а иногда разделяют главные члены предложения. Эта многообразная игра границами речей, языков и кругозоров — один из существеннейших моментов юмористического стиля.

Юмористический стиль (английского типа) базируется, таким образом, на расслоенности общего языка и на возможности в той или иной степени отделять свои интенции от его слоев, не солидаризируясь с ними до конца. Именно разноречивость, а не единство нормативного общего языка является базой стиля. Правда, эта разноречивость здесь не выходит за пределы лингвистически единого (по абстрактным языковым признакам) литературного языка, не переходит здесь в подлинное разноязычие и установлено на абстрактно-языковое понимание в плане единого языка (то есть не требует знания разных диалектов или языков). Но языковое понимание — абстрактный момент конкретного и активного (диалогически прича-

стного) понимания живого разноречия, введенного в роман и художественно организованного в нем.

У предшественников Диккенса, зачинателей английского юмористического романа — у Филдинга, Смоллетта и Стерна, мы найдем ту же пародийную стилизацию различных слоев и жанров литературного языка, но дистанция у них резче, чем у Диккенса, утрировка сильнее (особенно у Стерна). Пародийно-объектное восприятие различных разновидностей литературного языка проникает у них (особенно у Стерна) в очень глубокие пласты самого литературно-идеологического мышления, превращаясь в пародию на логическую и экспрессивную структуру всякого идеологического (научного, морально-риторического, поэтического) слова как такового (почти с таким же радикализмом, как у Рабле).

Очень существенную роль в построении языка у Филдинга, Смоллетта и Стерна играет литературная пародия в узком смысле (на ричардсоновский роман у первых двух и почти на все современные разновидности романа у Стерна). Литературная пародия еще более отодвигает автора от языка, еще более осложняет его отношение к литературным языкам своего времени, притом на собственной территории романа. Господствующее в данную эпоху романное слово само делается объектным и становится средою преломления для новых авторских интенций.

Эта роль литературной пародии на господствующую романную разновидность очень велика в истории европейского романа. Можно сказать, что важнейшие романные образцы и разновидности были созданы в процессе пародийного разрушения предшествующих романных миров. Так поступали Сервантес, Мендоса, Гриммельсхаузен, Рабле, Лесаж и др.

У Рабле, влияние которого на всю романную прозу, и в особенности на юмористический роман, было очень велико, пародийное отношение почти ко всем формам идеологического слова — философского, морального, научного, риторического, поэтического — в особенности к патетическим формам этого слова (между патетикой и ложью для Рабле почти всегда знак равенства), углублено до пародии на языковое мышление вообще. Эта издевка Рабле над изолгавшимся человеческим словом выражается, между прочим, в пародийном разрушении синтаксических конструкций путем доведения до абсур-

да некоторых логических и экспрессивно-акцентных моментов их (например, предикаций, пояснений и т. п.). Отталкивание от языка (его же средствами, конечно), дискредитирование всякой прямой и непосредственной интенциональности и экспрессивности («важной» серьезности) идеологического слова, как условной и лживой, как злостно не адекватной действительности, достигает у Рабле почти предельной прозаической чистоты. Но истина, противостоящая лжи, почти вовсе не получает здесь прямого интенционально-словесного выражения, своего слова, — она звучит лишь в пародийно-изобличающей акцентуации лжи. Истина восстановляется путем доведения лжи до абсурда, но сама она не ищет слов, боится запутаться в слове, погрязнуть в словесной патетике.

Отмечая громадное влияние «философии слова» Рабле,— философии слова, выраженной не столько в прямых высказываниях, сколько в практике его словесного стиля, — на всю последующую романную прозу, и в особенности на великие образцы юмористического романа, приведем чисто раблезианское признание стерновского Иорика, признание, могущее послужить эпиграфом к истории важнейшей стилистической линии европейского романа:

«Я даже думаю, не лежала ли отчасти в основании таких fracas[1] его несчастная склонность к остроумию,— ибо, говоря по истине, Иорик питал непреодолимое природное отвращение к серьезности — не к настоящей, самоценной серьезности: где нужна была таковая, там он становился серьезнейшим человеком в мире на целые дни и даже недели, — а к серьезности напускной, служившей прикрытием невежества и глупости; с ней он всегда находился в открытой войне и не давал ей пощады, как бы она ни была хорошо прикрыта и защищена.

Иногда, увлекшись разговором, он утверждал, что серьезность — сущий бездельник, к тому же и наиболее опасного рода, хитрый, и что он был глубоко убежден, — она за один год разорила и пустила по миру гораздо большее число честных и благомыслящих людей, чем все карманные и лавочные воры за семь лет. Открытое добродушие веселого сердца, говаривал он,

---

[1] Сумятиц (*франц.*).

никому не опасно и может повредить разве только ему самому. Тогда как самая сущность серьезности заключается в известном умысле — следовательно, и обмане; это заученный способ прослыть на свете за человека более умного и знающего, нежели он действительно есть; а потому, несмотря на все ее претензии, она никогда не являлась лучше, а нередко даже хуже, чем определил ее в старое время один французский остроумец, который сказал: серьезность есть таинственное поведение тела, долженствующее прикрывать недостатки духа. Об этом определении Иорик необдуманно и смело высказывался в том смысле, что оно достойно быть записанным золотыми буквами».

Рядом с Рабле, а в некотором отношении даже превосходя его по своему определяющему влиянию на всю романную прозу, стоит Сервантес. Английский юмористический роман глубоко проникнут сервантесовским духом. Недаром тот же Иорик цитирует на смертном одре слова Санчо Панса.

У немецких юмористов, у Гиппеля и в особенности у Жан-Поля, отношение к языку и его жанровой, профессиональной и иной расслоенности, будучи в основном стернианским, углубляется, как и у него, до чисто философской проблематики литературной и идеологической речи как таковой. Философско-психологическая сторона отношения автора к своему слову часто оттесняет на задний план игру интенции с конкретными, преимущественно жанрово-идеологическими, слоями литературного языка (см. отражение того же в эстетических теориях Жан-Поля [1]).

Таким образом, расслоение литературного языка, разноречивость его есть необходимая предпосылка юмористического стиля, элементы которого должны проецироваться в различные языковые плоскости, причем авторские интенции, преломляясь сквозь все эти плоскости, могут не отдавать себя до конца ни одной из них. У автора как бы нет своего языка, но у него есть свой стиль, свой органический единый закон игры языками и преломления в них своих подлинных смысловых и экс-

[1] Рассудок, воплощенный в формах и методах словесно-идеологического мышления, то есть языковой кругозор нормального человеческого рассудка, становится, по Жан-Полю, бесконечно малым и смешным в свете идеи разума. Юмор — игра с рассудком и его формами.

прессивных интенций. Эта игра языками и часто полное отсутствие прямого, до конца своего слова, нисколько не понижает, конечно, общей глубокой интенциональности, то есть идеологической осмысленности, всего произведения.

В юмористическом романе введение разноречия и его стилистическое использование характеризуется двумя особенностями:

1) Вводится многообразие «языков» и словесно-идеологических кругозоров — жанровых, профессиональных, сословно-групповых (язык дворянина, фермера, купца, крестьянина), направленческих, бытовых (языки сплетни, светской болтовни, языки лакейской) и т. д., правда, преимущественно в пределах литературного письменного и разговорного языка; причем языки эти в большинстве случаев не закрепляются за определенными персонажами (героями, рассказчиками), а вводятся в безличной форме «от автора», чередуясь (без учета четких формальных границ) с прямым авторским словом.

2) Вводимые языки и социально-идеологические кругозоры, хотя и используются, конечно, для преломленного осуществления авторских интенций, разоблачаются и разрушаются как лживые, лицемерные, корыстные, ограниченные, узко рассудочные, неадекватные действительности. В большинстве случаев все эти языки — уже сложившиеся, официально признанные, достигшие господства, авторитарные, реакционные языки, обреченные на смерть и на смену. Поэтому преобладают различные формы и степени пародийной стилизации вводимых языков, которая у наиболее радикальных, раблезианских[1] представителей этой разновидности романа (у Стерна и Жан-Поля) граничит с отказом от всякой прямой и непосредственной серьезности (истинная серьезность — в разрушении всякой лживой серьезности, не только патетической, но и сентиментальной)[2], граничит с принципиальной критикой слова как такового.

---

[1] Самого Рабле ни хронологически, ни по существу нельзя, конечно, отнести к представителям юмористического романа в точном смысле.

[2] Все же сентиментальная серьезность не преодолевается до конца (в особенности у Жан-Поля).

От этой юмористической формы введения и организации разноречия в романе существенно отлична группа тех форм, которые определяются введением персонифицированного и конкретного условного автора (письменная речь) или рассказчика (устная речь).

Игра условным автором характерна и для юмористического романа (Стерн, Гиппель, Жан-Поль) и унаследована им еще от «Дон-Кихота». Но здесь эта игра — чисто композиционный прием, усиливающий общую релятивизацию, обективизацию и пародирование литературных форм и жанров.

Совершенно иное значение получает условный автор и рассказчик там, где они вводятся как носители особого словесно-идеологического, языкового кругозора, особой точки зрения на мир и на события, особых оценок и интонаций, — особых как в отношении к автору, его действительному прямому слову, так и в отношении к «нормальному» литературному повествованию и языку.

Эта особость, это отдаление условного автора или рассказчика от действительного автора и от нормального литературного кругозора может быть различной степени и различного характера. Но во всяком случае этот особый чужой кругозор, особая чужая точка зрения на мир привлекается автором ради ее продуктивности, ради ее способности, с одной стороны, дать самый предмет изображения в новом свете (раскрыть в нем новые стороны и моменты), с другой стороны, осветить по-новому и тот «нормальный» литературный кругозор, на фоне которого воспринимаются особенности рассказа рассказчика.

Например, Белкин как рассказчик избран (точнее, создан) Пушкиным как особая «непоэтическая» точка зрения на предметы и сюжеты традиционно-поэтические (особенно характерны и нарочиты сюжет «Ромео и Джульетты» в «Барышне-крестьянке» или романтические «пляски смерти» в «Гробовщике»). Белкин, равно как и рассказчики третьего плана, из уст которых он воспринял свои рассказы, — «прозаический» человек, лишенный поэтической патетики. Благополучные «прозаические» разрешения сюжетов и самое ведение рассказа нарушают ожидания традиционных поэтических эффектов. В этом непонимании поэтической патетики прозаическая продуктивность точки зрения Белкина.

Максим Максимыч в «Герое нашего времени», «Рудый Панько», рассказчики «Носа» и «Шинели», хроникеры Достоевского, фольклорные же рассказчики и персонажи-рассказчики у Мельникова-Печерского, Мамина-Сибиряка, фольклорные же и бытовые рассказчики Лескова, персонажи-рассчазчики народнической литературы, наконец, рассказчики символистской и постсимволистской прозы — у Ремизова, Замятина и др.— при всем различии самых форм повествования (устных и письменных), при всем различии языков повествования (литературных, профессиональных, социально-групповых, бытовых, говоров, диалектов и проч.) — повсюду привлекаются как специфические и ограниченные, но продуктивные в самой этой ограниченности и специфичности словесно-идеологические точки зрения, особые кругозоры, противопоставляемые тем литературным кругозорам и точкам зрения, на фоне которых они воспринимаются.

Речь таких рассказчиков всегда — чужая речь (в отношении к действительному или возможному прямому авторскому слову) на чужом языке (в отношении к той разновидности литературного языка, которой противопоставляется язык рассказчика).

И в этом случае перед нами «не-прямое говорение»,— не на языке, а через язык, через чужую языковую среду, а следовательно, и преломление авторских интенций.

Автор осуществляет себя и свою точку зрения не только на рассказчика, на его речь и его язык (которые в той или иной степени объектны, показаны), но и на предмет рассказа,— точку зрения, отличную от точки зрения рассказчика. За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ — рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика, в его предметно-смысловом и экспрессивном кругозоре, и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом. Мы угадываем акценты автора, лежащие как на предмете рассказа, так и на самом рассказе и на раскрывающемся в его процессе образе рассказчика. Не ощущать этого второго интенционально-ак-

центного авторского плана — значит не понимать произведения.

Как мы уже сказали, рассказ рассказчика или условного автора строится на фоне нормального литературного языка, обычного литературного кругозора. Каждый момент рассказа соотнесен с этим нормальным языком и кругозором, противопоставлен им,— притом противопоставлен диалогически: как точка зрения точке зрения, оценка оценке, акцент акценту (а не как два абстрактно-лингвистических феномена). Эта-то соотнесенность, эта диалогическая сопряженность двух языков и двух кругозоров и позволяет авторской интенции реализовать себя так, что мы отчетливо ее ощущаем в каждом моменте произведения. Автор не в языке рассказчика и не в нормальном литературном языке, с которым соотнесен рассказ (хотя он может быть ближе к тому или к другому языку),— но он пользуется и тем и другим языком, чтобы не отдать своих интенций до конца ни одному из них; он пользуется этой перекличкой, этим диалогом языков в каждом моменте своего произведения, чтобы самому остаться в языковом отношении как бы нейтральным, третьим в споре двух (хотя, может быть, и пристрастным третьим).

Все формы, вводящие рассказчика или условного автора, в той или иной степени знаменуют собою свободу автора от единого и единственного языка, связанную с релятивизацией литературно-языковых систем, знаменуют возможность в языковом отношении не самоопределяться, переносить свои интенции из одной языковой системы в другую, сливать «язык правды» с «языком быта», говорить свое на чужом языке и на своем — чужое.

Так как во всех этих формах (рассказ рассказчика, условного автора или одного из персонажей) происходит преломление авторских интенций, то и в них, как в юмористическом романе, возможны различные дистанции между отдельными моментами языка рассказчика и автором: преломление может быть то бóльшим, то меньшим, а в иные моменты возможно и почти полное слияние голосов.

Следующей формой ввода и организации разноречия в романе, формой, которой пользуется всякий роман без исключения,— являются речи героев.

Речи героев, обладающих в романе в той или иной степени словесно-смысловой самостоятельностью, своим кругозором, будучи чужою речью на чужом языке, могут также преломлять авторские интенции и, следовательно, в известной степени могут быть вторым языком автора. Речь героев, кроме того, почти всегда оказывает влияние (иногда могущественное) на авторскую речь, рассеивая по ней чужие слова (скрытую чужую речь героя) и этим внося в нее расслоение, разноречивость.

Поэтому и там, где нет юмора, пародии, иронии и т. п. и где нет рассказчика, условного автора и повествующего героя, — разноречивость, расслоенность языка все же служит основою романного стиля. И там, где язык автора при поверхностном взгляде кажется единым и выдержанным, прямо и непосредственно интенциональным, — за этой гладкой единоязычной плоскостью мы все же раскроем прозаическую трехмерность, глубинную разноречивость, входящую в задание стиля и определяющую его.

Так, единоязычным и чистым кажется язык и стиль Тургенева в его романах. Однако этот единый язык и у Тургенева очень далек от поэтического абсолютизма. В своей основной массе этот язык вовлечен, втянут в борьбу точек зрения, оценок и акцентов, вносимых в него героями, он заражен их противоборствующими интенциями и расслоениями; по нем рассеяны слова, словечки, выражения, определения и эпитеты, зараженные чужими интенциями, с которыми автор не солидаризуется до конца и сквозь которые он преломляет свои собственные интенции. Мы отчетливо ощущаем различные дистанции между автором и различными моментами его языка, пахнущими чужими социальными мирами, чужими кругозорами. Мы отчетливо ощущаем разную степень присутствия автора и его *последней смысловой инстанции* в разных моментах его языка. Разноречивость, расслоенность языка у Тургенева служит существеннейшим стилистическим фактором, и он оркеструет свою авторскую правду, и его языковое сознание, сознание прозаика, релятивизовано.

У Тургенева социальное разноречие вводится преимущественно в прямых речах героев, в диалогах. Но оно, как мы сказали, рассеяно и в авторской речи вокруг героев, создавая особые *зоны героев*. Эти зоны образуются из полуречей героев, из различных форм

скрытой передачи чужого слова, из рассеянных слов и словечек чужой речи, из вторжений в авторскую речь чужих экспрессивных моментов (многоточий, вопросов, восклицаний). Зона — это район действия голоса героя, так или иначе примешивающегося к авторскому голосу.

Однако, повторяем, у Тургенева романная оркестровка темы сосредоточена в прямых диалогах, герои не создают вокруг себя широких и насыщенных зон, развитые и сложные стилистические гибриды у Тургенева довольно редки.

Остановимся на нескольких примерах рассеянного разноречия у Тургенева.

1) «Зовут его Николаем Петровичем Кирсановым. У него в пятнадцати верстах от постоялого дворика хорошее имение в двести душ, или, как он выражается с тех пор, как размежевался с крестьянами и завел «ферму», — в две тысячи десятин земли» («Отцы и дети», гл. I).

Характерные для эпохи новые выражения, в либеральном стиле, здесь взяты в кавычки или оговорены.

2) «Он начинал чувствовать тайное раздражение. Его аристократическую натуру возмущала совершенная развязность Базарова. Этот лекарский сын не только не робел, он даже отвечал отрывисто и неохотно, и в звуке его голоса было что-то грубое, почти дерзкое» («Отцы и дети», гл. VI).

Третье предложение этого абзаца, будучи по своим формальным синтаксическим признакам частью авторской речи, в то же время по выбору выражений («этот лекарский сын») и по своей экспрессивной структуре является скрытой чужой речью (Павла Петровича).

3) «Павел Петрович присел к столу. На нем был изящный утренний, в английском вкусе, костюм; на голове красовалась маленькая феска. Эта феска и небрежно повязанный галстучек намекали на свободу деревенской жизни; но тугие воротнички рубашки, правда не белой, а пестренькой, как оно и следует для утреннего туалета, с обычною неумолимостью упирались в выбритый подбородок» («Отцы и дети», гл. V).

Эта ироническая характеристика утреннего туалета Павла Петровича выдержана в тонах именно джентльмена в стиле Павла Петровича. Утверждение «как оно

и следует для утреннего туалета» не является, конечно, простым авторским утверждением, а иронически переданной нормой джентльмена круга Павла Петровича. С известным правом можно было бы его заключить в кавычки. Это — псевдообъективное обоснование.

4) «Мягкость в обращении Матвея Ильича могла равняться только с его величавостью. Он ласкал всех — одних с оттенком гадливости, других с оттенком уважения; рассыпался «en vrai chevalier français»[1] перед дамами и беспрестанно смеялся крупным звучным и одинаким смехом, как оно и следует сановнику» («Отцы и дети», гл. XIV).

Аналогичная ироническая характеристика с точки зрения самого сановника. Такая же псевдообъективная обоснованность: «как оно и следует сановнику».

5) «Утром следующего дня Нежданов отправился на городскую квартиру Сипягина, и там, в великолепном кабинете, наполненном мебелью строгого стиля, вполне сообразной с достоинством либерального государственнного мужа и джентльмена...» («Новь», гл. IV).

Аналогичная псевдообъективная конструкция.

6) «Семен Петрович служил в министерстве двора, имел звание камер-юнкера; патриотизм помешал ему пойти по дипломатической части, куда, казалось, все его призывало: и воспитание, и привычка к свету, и успехи у женщин, и самая наружность...» («Новь», гл. V).

Мотивировка отказа от дипломатической карьеры — псевдообъективная. Вся характеристика выдержана в тонах и с точки зрения самого Калломейцева и замыкается его прямою речью, по своим синтаксическим признакам являющейся придаточным предложением к авторской («все призывало..., но покинуть Россию...» и т. д.).

7) «В С...ую губернию Калломейцев приехал на двухмесячный отпуск, чтобы хозяйством позаняться, то есть «кого пугнуть, кого поприжать». Ведь без этого невозможно!» («Новь», гл. V).

Заключение этого абзаца—характерный пример псевдообъективного утверждения. Именно для того, чтобы придать ему видимость объективного авторского сужде-

[1] Как истинный французский кавалер (*франц.*).

ния, оно не заключено в кавычки, как предшествующие слова самого Калломейцева, включенные в авторскую речь, и нарочито поставлено непосредственно после этих слов.

8) «Зато Калломейцев воткнул, не спеша, свое круглое стеклышко между бровью и носом и уставился на студентика, который осмеливается не разделять его «опасений» («Новь», гл. VII).

Типичная гибридная конструкция. Не только придаточное предложение, но и прямое дополнение («студентик») главного авторского предложения даны в тонах Калломейцева. Выбор слов («студентик», «осмеливается не разделять») определяется возмущенной акцентуацией Калломейцева, и в то же время в контексте авторской речи эти слова и пронизаны ироническими акцентами автора; поэтому конструкция двухакцентная (ироническая передача — передразнивание возмущения героя).

Наконец, приведем примеры вторжения в синтаксическую систему авторской речи экспрессивных моментов чужой речи (многоточий, вопросов, восклицаний).

9) «Странное было состояние его души. В последние два дня сколько новых ощущений, новых лиц... Он в первый раз сошелся с девушкой, которую — по всей вероятности — полюбил; он присутствовал при начинаниях дела, которому — по всей вероятности — посвятил все свои силы... И что же? Радовался он? Нет. Колебался он? Трусил? Смущался? О, конечно, нет. Так чувствовал ли он, по крайней мере, то напряжение всего существа, то стремление вперед, в первые ряды бойцов, которое вызывается близостью борьбы? Тоже нет. Да верит ли он, наконец, в это дело? Верит ли он в свою любовь? — О, эстетик проклятый! Скептик! — беззвучно шептали его губы. — Отчего эта усталость, это нежелание даже говорить, как только он не кричит и не беснуется? Какой внутренний голос желает он заглушить в себе этим криком?» («Новь», гл. XVIII).

Здесь перед нами, в сущности, форма несобственно-прямой речи героя. По своим синтаксическим признакам это — авторская речь, но вся экспрессивная структура ее — неждановская. Это — его внутренняя речь, но в упорядоченной авторской передаче, с провоцирующими вопросами от автора и иронически-разоблачающими оговорками («по

всей вероятности»), однако с сохранением экспрессивной окраски Нежданова.

Такова обычная форма передачи внутренних речей у Тургенева (и вообще одна из распространеннейших форм передачи внутренних речей в романе). Эта форма передачи вносит в беспорядочное и отрывистое течение внутренней речи героя (ведь эту беспорядочность и отрывистость пришлось бы воспроизводить при употреблении формы прямой речи) порядок и стилистическую стройность, и, кроме того, по своим синтаксическим (третье лицо) и основным стилистическим признакам (лексикологическим и другим) эта форма позволяет органически и стройно сочетать чужую внутреннюю речь с авторским контекстом. Но в то же время именно эта форма позволяет сохранить экспрессивную структуру внутренней речи героев и известную, свойственную внутренней речи, недосказанность и зыбкость, что совершенно невозможно при передаче в сухой и логической форме косвенной речи. Эти особенности и делают эту форму наиболее пригодной для передачи внутренних речей героев. Форма эта, конечно, гибридна, причем авторский голос может быть разной степени активности и может вносить в передаваемую речь свой второй акцент (иронический, возмущенный и проч.).

Такая же гибридизация, смешение акцентов, стирание границ между авторской и чужой речью достигается и другими формами передачи речей героев. При наличии только трех синтаксических шаблонов передачи (прямая речь, косвенная речь и несобственно-прямая речь) различными комбинациями этих шаблонов и — главное — различными способами реплицирующего обрамления и переслоения их авторским контекстом осуществляется многообразная игра речей, их взаимное переплескивание и их взаимное заражение.

Приведенные нами примеры из Тургенева достаточно характеризуют роль героя как фактора, расслояющего язык романа, вносящего в него разноречие. У героя романа, как сказано, всегда есть своя зона, своя сфера влияния на окружающий авторский контекст, выходящая — часто очень далеко выходящая — за пределы отведенного герою прямого слова. Район действия голоса существенного героя, во всяком случае, должен быть шире его непосредственной аутентичной речи. Эта зона вокруг существенных героев романа стилистически глу-

боко своеобразна: в ней преобладают разнообразнейшие формы гибридных конструкций, и она всегда в той или иной степени диалогизована; в ней разыгрывается диалог между автором и его героями, — не драматический, расчлененный на реплики, — а специфический романный диалог, осуществляющийся в пределах внешне монологических конструкций. Возможность такого диалога — одна из существеннейших привилегий романной прозы, недоступная ни драматическим, ни чисто поэтическим жанрам.

Зоны героев — интереснейший объект для стилистических и лингвистических анализов: в них можно встретить такие конструкции, которые проливают совершенно новый свет на вопросы синтаксиса и стилистики.

Наконец, остановимся еще на одной из самых основных и существенных форм ввода и организации разноречия в романе — на вводных жанрах.

Роман допускает включение в свой состав различных жанров, как художественных (вставные новеллы, лирические пьесы, поэмы, драматические сценки и т. п.), так и внехудожественных (бытовые, риторические, научные, религиозные и др.). Принципиально любой жанр может быть включен в конструкцию романа, и фактически очень трудно найти такой жанр, который не был бы когда-либо и кем-либо включен в роман. Введенные в роман жанры обычно сохраняют в нем свою конструктивную упругость и самостоятельность и свое языковое и стилистическое своеобразие.

Более того, существует особая группа жанров, которые играют в романах существеннейшую конструктивную роль, а иногда прямо определяют собою конструкцию романного целого, создавая особые жанровые разновидности романа. Таковы: исповедь, дневник, описание путешествий, биография, письмо и некоторые другие жанры. Все эти жанры могут не только входить в роман в качестве существенной конструктивной части его, но и определять форму романа как целого (роман-исповедь, роман-дневник, роман в письмах и т. п.). Каждый из этих жанров обладает своими словесно-смысловыми формами овладения различными сторонами действительности. Роман и использует эти жанры именно как такие выработанные формы словесного овладения действительностью.

Роль этих входящих в роман жанров настолько велика, что может казаться, будто роман лишен своего первичного словесного подхода к действительности и нуждается в предварительной обработке действительности иными жанрами, сам же он — только вторичное синкретическое объединение таких первичных словесных жанров.

Все эти входящие в роман жанры вносят в него свои языки и потому расслояют языковое единство романа и по-новому углубляют его разноречивость. Языки внехудожественных жанров, вводимых в роман, часто получают такое значение, что введение соответствующего жанра (например, эпистолярного) создает эпоху не только в истории романа, но и в истории литературного языка.

Вводимые в роман жанры могут быть и прямо интенциональными, могут быть и сплошь объектными, то есть вовсе лишенными авторских интенций — не сказанным, а только показанным, как вещь, словом, — но чаще всего они в той или иной степени преломляют авторские интенции, причем отдельные их моменты могут по-разному отстоять от последней смысловой инстанции произведения.

Так, стихотворно-поэтические жанры, вводимые в роман (например, лирические), могут быть поэтически прямо интенциональными, полномысленными. Таковы, например, стихотворения, введенные Гете в «Вильгельма Мейстера». Так вводили в прозу свои стихи романтики, которые, как известно, считали наличие стихов в романе (в качестве прямо интенциональных выражений автора) конститутивным признаком этого жанра. В других случаях вводимые стихотворения преломляют авторские интенции; например, стихотворение Ленского в «Евгении Онегине» «Куда, куда вы удалились...». И если стихотворения из «Вильгельма Мейстера» прямо могут быть отнесены к лирике Гете (что и делается), то «Куда, куда вы удалились...» никак нельзя отнести к лирике Пушкина или разве только в особый отдел «пародийных стилизаций» (куда нужно отнести также и стихи Гринева из «Капитанской дочки»). Наконец, введенные в роман стихи могут быть и почти вовсе объектными; например, стихотворения капитана Лебядкина в «Бесах» Достоевского.

Аналогично обстоит дело и со введением в роман всевозможных сентенций и афоризмов: они также могут

колебаться от чисто объектных («показанное слово») до прямо интенциональных, то есть таких, которые являются полносмысленными философскими изречениями самого автора (сказанное безусловное слово без всяких оговорок и дистанций). Так, в романах Жан-Поля, столь богатых афоризмами, мы найдем длинную скалу градаций между этими афоризмами: от чисто объектных до прямо интенциональных с различнейшими степенями преломления авторских интенций.

В «Евгении Онегине» афоризмы и сентенции даны или в пародийном, или в ироническом плане, то есть авторские интенции в этих изречениях в большей или меньшей степени преломлены. Например, сентенция:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней,
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет,—

дана в легком пародийном плане, хотя все время ощущается близость, почти слияние с авторскими интенциями. Но уже следующие строки:

Все это часто придает
Большую прелесть разговору

(условного автора с Онегиным) — дают усиление пародийно-иронических акцентов, бросают объектную тень на эту сентенцию. Мы видим, что она построена в районе действия онегинского голоса, в его — Онегина — кругозоре, с его — Онегина — акцентами.

Но преломление авторских интенций здесь — в районе отзвуков онегинского голоса, в зоне Онегина, — иное, чем, например, в зоне Ленского (ср. почти объектную пародию на его стихи).

Этот пример может послужить иллюстрацией и для разобранного выше влияния речей героя на авторскую речь: приведенный афоризм проникнут онегинскими (модно-байроническими) интенциями, поэтому автор не солидаризируется с ним до конца, сохраняет известную дистанцию.

Гораздо сложнее обстоит дело с введением существенных для романа жанров (исповеди, дневника, и др.). И они вносят в роман свои языки, но языки эти важны прежде всего как предметно-продуктивные точки зрения,

лишенные литературной условности, расширяющие литературно-языковой кругозор, помогающие завоевать для литературы новые миры словесного осознания, уже прощупанные и частично завоеванные в иных — внелитературных — сферах языковой жизни.

Юмористическая игра языками, рассказ «не от автора» (рассказчика, условного автора, персонажа), речи и зоны героев, наконец, вводные или обрамляющие жанры являются основными формами ввода и организации разноречия в романе. Все эти формы позволяют осуществлять модус не прямого, оговорочного, дистанциированного пользования языками. Все они знаменуют релятивизацию языкового сознания. дают выражение свойственному этому сознанию ощущению объектности языка, границ языка — границ исторических, социальных и даже принципиальных (то есть границ языка как такового). Эта релятивизация языкового сознания вовсе не требует также и релятивизации самых смысловых интенций: интенции и на почве прозаического языкового сознания могут быть безусловными. Но именно потому, что романной прозе чужда идея единственного языка (как языка непререкаемого и безоговорочного) — прозаическое сознание должно оркестровать свои, хотя бы и безусловные, смысловые интенции. Только в одном из многих языков разноречия этому сознанию тесно, один языковой тембр ему не достаточен.

Мы коснулись только основных форм, характерных для важнейших разновидностей европейского романа,— но ими, конечно, не исчерпываются все возможные способы ввода и организации разноречия в романе. Возможно, кроме того, и сочетание всех этих форм в отдельных конкретных романах и, следовательно, в создаваемых этими романами разновидностях жанра. Такой классический и чистейший образец романного жанра — «Дон-Кихот» Сервантеса, с исключительною глубиною и широтою реализовавший все художественные возможности разноречивого и внутренне-диалогизованного романного слова.

Разноречие, вводимое в роман (каковы бы ни были формы его ввода),— это чужая речь на чужом языке, служащая преломленному выражению авторских интенций. Слово такой речи — особое двуголосое слово. Оно служит сразу двум говорящим и выра-

жает одновременно две различных интенции: прямую интенцию говорящего персонажа и преломленную — авторскую. В таком слове два голоса, два смысла и две экспрессии. Притом эти два голоса диалогически соотнесены, они как бы знают друг о друге (как две реплики диалога знают друг о друге и строятся в этом взаимном знании о себе), как бы друг с другом беседуют. Двуголосое слово всегда внутренне диалогизовано. Таково юмористическое, ироническое, пародийное слово, таково преломляющее слово рассказчика, преломляющее слово в речах героя, таково, наконец, слово вводного жанра — все это двуголосые внутренне-диалогизованные слова. В них заложен потенциальный диалог, не развернутый, сконцентрированный диалог двух голосов, двух мировоззрений, двух языков.

Двуголосое внутренне-диалогизованное слово возможно, конечно, и в замкнутой, чистой и единой языковой системе, чуждой языковому релятивизму прозаического сознания, возможно, следовательно, и в чисто поэтических жанрах. Но здесь у него нет почвы для сколько-нибудь значительного и существенного развития. Очень распространено двуголосое слово в риторических жанрах, но и здесь оно, оставаясь в пределах одной языковой системы, не оплодотворяется глубокою связью с расслояющими язык силами исторического становления и в лучшем случае является лишь отдаленным и суженным до индивидуальной полемики отзвуком этого становления.

Такая поэтическая и риторическая двуголосость, оторванная от процесса языкового расслоения, может быть адекватно развернута в индивидуальный диалог, индивидуальный спор и беседу двух лиц, причем реплики этого диалога будут имманентны одному и единому языку: они могут быть несогласны, противоречивы, но не разноречивы и не разноязычны. Такая двуголосица, остающаяся в пределах одной замкнутой и единой языковой системы, без подлинной и существенной социально-языковой оркестровки, может быть только стилистически второстепенным спутником диалога и полемических форм[1]. Внутренняя раздвоенность (двуголосость) слова, довлеющего одному и единому языку и монологи-

---

[1] В неоклассицизме она становится существенной только в низких жанрах, особенно в сатире.

чески выдержанному стилю, никогда не может быть существенной: это — игра, это — буря в стакане воды.

Не такова прозаическая двуголосость. Здесь, на почве романной прозы, двуголосость черпает свою энергию, свою диалогизованную двусмысленность не из индивидуальных разноголосий, недоразумений и противоречий (хотя бы и трагических, и глубоко обоснованных в индивидуальных судьбах) [1],— в романе эта двуголосость глубоко уходит своими корнями в существенную социально-языковую разноречивость и разноязычие. Правда, и в романе разноречие в основном всегда персонифицировано, воплощено в индивидуальные образы людей с индивидуализованными разногласиями и противоречиями. Но здесь эти противоречия индивидуальных воль и умов погружены в социальное разноречие, переосмыслены им. Противоречия индивидов здесь — только поднявшиеся гребни стихии социального разноречия, стихии, которая играет и властно делает их противоречивыми, насыщает их сознания и слова своею существенной разноречивостью.

Поэтому внутренняя диалогичность художественно-прозаического двуголосого слова никогда не может быть исчерпана тематически (как не может быть тематически исчерпана и метафорическая энергия языка), не может быть до конца развернута в прямой сюжетный или проблемный диалог, который без остатка актуализовал бы заложенную в языковом разноречии внутренне-диалогическую потенцию. Внутренняя диалогичность подлинно прозаического слова, органически вырастающая из расслоенного и разноречивого языка, не может быть существенно драматизована и драматически завершена (подлинно кончена), она не вместима до конца в рамки прямого диалога, в рамки беседы лиц, не разделима до конца на отчетливо разграниченные реплики [2]. Эта прозаическая двуголосость предобразована в самом языке (как и подлинная метафора, как миф), в языке как социальном феномене, исторически становящемся, социально-расслоенном и раздираемом в этом становлении.

Релятивизация языкового сознания, его существенная

---

[1] В пределах поэтического мира и единого языка все существенное в этих разногласиях и противоречиях может и должно развернуться в прямой и чистый драматический диалог.

[2] Которые вообще тем острее, драматичнее и завершеннее, чем более выдержан и един язык.

причастность социальному много- и разноязычию становящихся языков, блуждание смысловых и экспрессивных интенций, замыслов этого сознания по языкам (равно осмысленным и равно объективным), неизбежность для него непрямого, оговорочного, преломленного говорения,— все это необходимые предпосылки подлинной художественно-прозаической двуголосости слова. Эта двуголосость преднаходится романистом в обымающем и питающем его сознание живом языковом разноречии и разноязычии, а не создается в поверхностной индивидуальной риторической полемике с лицами.

Если романист утрачивает языковую почву прозаического стиля, не умеет стать на высоту релятивизованного, галилеевского языкового сознания, глух к органической двуголосости и внутренней диалогичности живого становящегося слова, то он никогда не поймет и не осуществит действительных возможностей и задач романного жанра. Он может, конечно, создать произведение, которое композиционно и тематически будет очень похоже на роман, будет «сделано» совсем, как роман, но романа он не создаст. Его всегда выдаст стиль. Мы увидим наивно-самоуверенное или тупо-самоуверенное единство гладкого и чистого одноголосого языка (или с элементарно-искусственною, выдуманною двуголосостью). Мы увидим, что очистка от разноречивости далась такому автору легко: он просто не слышит существенного разноречия реального языка; социальные обертоны, создающие тембры слов, он принимает за мешающие и подлежащие устранению шумы. Оторванный от подлинной языковой разноречивости роман вырождается в большинстве случаев в драму для чтения с подробно развитыми и «художественно-обработанными» ремарками (конечно, плохую драму). Авторский язык в таком оторванном от языковой разноречивости романе неизбежно попадает в неловкое и нелепое положение языка драматической ремарки [1].

Двуголосое прозаическое слово — двусмысленно. Но и поэтическое слово в узком смысле — двусмысленно и многосмысленно. В этом его основное отличие от слова-

---

[1] Шпильгаген в своих известных работах по теории и технике романа ориентируется именно на такой нероманный роман, игнорирует как раз специфические возможности романного жанра. Как теоретик Шпильгаген был глух к языковой разноречивости и к ее специфическому порождению — двуголосому слову.

понятия, слова-термина. Поэтическое слово — троп, требующий отчетливого ощущения в нем двух смыслов.

Но как ни понимать взаимоотношение смыслов в поэтическом символе (тропе),— это взаимоотношение, во всяком случае, не диалогического рода, и никогда и ни при каких условиях нельзя себе представить троп (например, метафору) развернутым в две реплики диалога, то есть оба смысла разделенными между двумя разными голосами. Поэтому-то двусмысленность (или многосмысленность) символа никогда не влечет за собой двуакцентности его. Напротив, поэтическая двусмысленность довлеет одному голосу и одной акцентной системе. Можно истолковать взаимоотношения смыслов в символе логически (как отношение единичного или индивидуального к общему,— например, имя собственное, ставшее символом; как отношение конкретного к абстрактному и т. п.); можно понимать его философски-онтологически, как особое отношение репрезентации или отношение явления и сущности и т. п., можно выдвигать на первый план эмоционально-ценностную сторону этого взаимоотношения,— все эти типы взаимоотношения между смыслами не выходят и не могут выйти за пределы отношения слова к своему предмету и к различным моментам этого предмета. Между словом и предметом разыгрывается все событие, вся игра поэтического символа. Символ не может предполагать существенного отношения к чужому слову, к чужому голосу. Многосмысленность поэтического символа предполагает единство и себе тождественность голоса и его полное одиночество в своем слове. Как только в эту игру символа врывается чужой голос, чужой акцент, возможная иная точка зрения,— поэтический план разрушен и символ переведен в план прозаический.

Чтобы понять различие поэтической двусмысленности и прозаической двуголосости, достаточно любой символ воспринять и проакцентировать иронически (конечно, в соответствующем существенном контексте), то есть ввести в него свой голос, преломить в нем свою новую интенцию[1]. Этим поэтический символ, оставаясь, конечно, символом, одновременно переводится в прозаи-

[1] У Алексея Александровича Каренина была привычка отделять себя от некоторых слов и связанных с ними экспрессий. Он строил двуголосые конструкции без всякого контекста, исключительно в интонационном плане: «Да, как видишь, нежный муж, неж-

ческий план, становится двуголосым словом: между словом и предметом вторгается чужое слово, чужой акцент, и на символ падает объектная тень (конечно, двуголосая структура получится примитивная и простая).

Пример такой простейшей прозаизации поэтического символа в «Евгении Онегине»— строфа о Ленском:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна...[1]

Поэтические символы этой строфы ориентированы сразу в двух планах: в плане самой песни Ленского — в смысловом и экспрессивном кругозоре «геттингенской души»— и в плане речи Пушкина, для которого «геттингенская душа» с ее языком и с ее поэтикой — новое, но уже становящееся типическим явление литературного разноречия эпохи: новый тон, новый голос в разноголосице литературного языка, литературных мировоззрений и управляемой этими мировоззрениями жизни. Другие голоса этого литературно-жизненного разноречия: байронически-шатобриановский язык Онегина, ричардсоновский язык и мир деревенской Татьяны, уездно-бытовой язык усадьбы Лариных, язык и мир петербургской Татьяны и другие языки, в том числе и различные, меняющиеся на протяжении произведения непрямые языки автора. Все это разноречие («Евгений Онегин» — энциклопедия стилей и языков эпохи) оркеструет интенции автора и создает подлинно романный стиль этого произведения.

Итак, образы приведенной нами строфы, являясь двусмысленными (метафорическими) поэтическими символами в интенциональном кругозоре Ленского, становятся двуголосыми прозаическими символами в системе речи Пушкина. Конечно, это — подлинные художественно-прозаические символы, подымающиеся из разноречия становящегося литературного языка эпохи, а не поверхностная риторическая пародия или ирония.

ный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя,— сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил» («Анна Каренина», ч. I, гл. 30).

[1] Анализ этого примера мы даем в статье «Из предыстории романного слова» (см. с. 410—411 наст. изд.).

Таково отличие художественно-практической двуголосости от одноголосой дву- или многосмысленности чисто поэтического символа. Двусмысленность двуголосого слова внутренне диалогизована, чревата диалогом и, действительно, может порождать из себя диалоги реально разделенных голосов (но не драматические, а безысходные прозаические диалоги). Однако при этом поэтическая двуголосость никогда не исчерпывает себя в этих диалогах, она не может быть до конца выведена из слова ни путем рационально-логического расчленения и распределения между членами монологически единого периода (как в риторике), ни путем драматического разрыва между репликами завершимого диалога. Порождая из себя прозаические романные диалоги, подлинная двуголосость не исчерпывает себя в них и остается в слове, в языке, как неиссякаемый источник диалогичности, ибо внутренняя диалогичность слова есть необходимый спутник расслоения языка, следствие его перенаселенности разноречивыми интенциями. А это расслоение и связанная с ним интенциональная перенаселенность и переотягощенность всех слов и форм — неизбежный спутник социально-противоречивого исторического становления языка.

Если центральной проблемой теории поэзии является проблема поэтического символа, то центральной проблемой теории художественной прозы является проблема двуголосого, внутренне-диалогизованного слова во всех его многообразных типах и разновидностях.

Предмет для прозаика-романиста опутан чужим словом о нем, он оговорен, оспорен, разно-осмыслен, разнооценен, он неотделим от разноречивого социального осознания его. Об этом «оговоренном мире» романист говорит разноречивым внутренне-диалогизованным языком. И язык и предмет, таким образом, раскрываются романисту в своем историческом аспекте, в своем социальном разноречивом становлении. Нет для него мира вне социально-разноречивого осознания его, и нет языка вне расслояющих его разноречивых интенций. Поэтому и в романе возможно, как и в поэзии, глубокое, но своеобразное единство языка (точнее, языков) со своим предметом, со своим миром. Как поэтический образ кажется рожденным и органически выросшим из самого языка, предобразованным в нем, так и романные образы кажутся органически сросшимися со своим разноголосым

языком, как бы предобразованными в нем, в недрах его собственной органической разноречивости. «Оговоренность» мира и «переговоренность» языка сплетаются в романе в единое событие разноречивого становления мира в социальном осознании и слове.

И поэтическое слово в узком смысле должно пробиваться к своему предмету через опутывающее его чужое слово, и оно преднаходит разноречивый язык и должно пробиваться к его созданному (а не данному и готовому) единству и чистой интенциональности. Но этот путь поэтического слова к своему предмету и к единству языка, путь, на котором и оно все время встречается и взаимоориентируется с чужим словом, остается в шлаках творческого процесса, убирается, как убираются леса, когда постройка окончена; и готовое произведение подымается как единая и предметно-сосредоточенная речь о «девственном» мире. Эта единоголосая чистота и интенциональная безоговорочная прямота готового поэтического слова покупается ценою известной условности поэтического языка.

Если на почве поэзии рождается, как утопическая философия ее жанров, идея чисто поэтического, изъятого из жизненного обихода, внеисторического языка, языка богов,— то художественной прозе близка идея живого и исторически конкретного бытия языков. Художественная проза предполагает нарочитое ощущение исторической и социальной конкретности и относительности живого слова, его причастности историческому становлению и социальной борьбе; и она берет слово еще не остывшим от этой борьбы и вражды, еще не решенным и раздираемым враждебными интонациями и акцентами и таким подчиняет его динамическому единству своего стиля.

Глава IV

ГОВОРЯЩИЙ ЧЕЛОВЕК В РОМАНЕ

Мы видели, что социальное разноречие, разноречивое осознание мира и общества, оркеструющее романную тему, входит в роман или как безличные, но чреватые

образами говорящих стилизации жанровых, профессиональных и других социальных языков, или как воплощенные образы условного автора, рассказчиков и, наконец, героев.

Романист не знает единого, единственного, наивно (или условно) бесспорного и непререкаемого языка. Романисту язык дан расслоенным и разноречивым. Поэтому, даже и там, где разноречие остается вне романа, где романист выступает со своим единым и до конца утвержденным языком (без дистанции, без преломления, без оговорки), он знает, что язык не общезначим и не бесспорен, что он звучит среди разноречия, что его нужно отстаивать, очищать, защищать, мотивировать. Поэтому и такой единый и прямой язык романа полемичен и апологетичен, то есть диалогически соотнесен с разноречием. Этим определяется совсем особая — оспоримая, спорная и спорящая — установка слова в романе; оно не может ни наивно, ни условно забыть или игнорировать окружающее разноречие.

Разноречие, таким образом, или, так сказать, самолично входит в роман и материализуется в нем в образах говорящих людей, или, как диалогизующий фон, определяет особое звучание прямого романного слова.

Отсюда следует исключительно важная особенность романного жанра: человек в романе — существенно говорящий человек; роман нуждается в говорящих людях, приносящих свое идеологическое своеобразное слово, свой язык.

Основной, «специфицирующий» предмет романного жанра, создающий его стилистическое своеобразие, — *говорящий человек и его слово*.

Для правильного понимания этого утверждения необходимо со всею четкостью оттенить три момента:

1. Говорящий человек и его слово в романе есть предмет словесного же и художественного изображения. Слово говорящего человека в романе не просто передается и не воспроизводится, а именно *художественно изображается* и притом — в отличие от драмы — изображается *словом же* (авторским). Но говорящий человек и его слово, как предмет слова, — предмет специфический: о слове нельзя говорить так, как о других предметах речи — о безгласных вещах, явлениях, событиях и т. п., оно требует совсем особых формальных приемов речи и словесного изображения.

2. Говорящий человек в романе — существенно социальный человек, исторически конкретный и определенный, и его слово — социальный язык (хотя и в зачатке), а не «индивидуальный диалект». Индивидуальный характер и индивидуальные судьбы и только ими определяемое индивидуальное слово сами по себе безразличны для романа. Особенности слова героя всегда претендуют на известную социальную значимость, социальную распространенность, это — потенциальные языки. Поэтому слово героя и может быть фактором, расслояющим язык, вносящим в него разноречие.

3. Говорящий человек в романе — всегда в той или иной степени идеолог, а его слова всегда идеологема. Особый язык в романе — всегда особая точка зрения на мир, претендующая на социальную значимость. Именно как идеологема слово и становится предметом изображения в романе, и потому роман не подвергается никакой опасности стать беспредметной словесной игрой. Более того, благодаря диалогизованному изображению идеологически полновесного слова (в большинстве случаев актуального и действенного) роман менее всех других словесных жанров благоприятствует эстетизму и чисто формалистической словесной игре. Поэтому, когда эстет берется за роман, то его эстетизм проявляется вовсе не в формальном построении романа, — а в том, что в романе изображается говорящий человек — идеолог эстетизма, раскрывающий свое исповедание, подвергаемое в романе испытанию. Таков «Портрет Дориана Грея» Уайльда; таковы ранний Т. Манн, Анри де Ренье, ранний Гюисманс, ранний Баррес, ранний Андре Жид. Таким образом, даже и эстет, работающий над романом, становится в этом жанре идеологом, защищающим и испытывающим свои идеологические позиции, становится апологетом и полемистом.

Говорящий человек и его слово, как мы сказали, специфицирующий предмет романа, создающий своеобразие этого жанра. Но в романе, конечно, изображается не только говорящий человек, и сам человек изображается не только как говорящий. Человек в романе может действовать не меньше, чем в драме или в эпосе, — но это действие его всегда идеологически освещено, всегда сопряжено со словом (хотя бы только возможным), с идеологическим мотивом, осуществляет определенную

идеологическую позицию. Действие, поступок героя в романе необходимы как для раскрытия, так и для испытания его идеологической позиции, его слова. Правда, роман XIX века создал очень важную разновидность, где герой — только говорящий человек, не могущий действовать и обреченный на голое слово: на мечту, на бездейственное проповедничество, учительство, на бесплодную рефлексию и т. п. Таков, например, и русский роман испытания интеллигента-идеолога (простейший образец — «Рудин»).

Такой бездействующий герой — только одна из тематических разновидностей романного героя. Обычно герой действует в романе не меньше, чем в эпосе. Существенное отличие его от эпического героя в том, что он не только действует, но и говорит, и что действие его не общезначимо и не бесспорно и совершается не в общезначимом и бесспорном эпическом мире. Поэтому такое действие всегда нуждается в идеологической оговорке, за ним всегда определенная идеологическая позиция, не единственно возможная и потому оспоримая. Идеологическая позиция эпического героя — общезначима для всего эпического мира, у него нет о с о б о й идеологии, рядом с которой возможны и существуют другие. Эпический герой может, конечно, произносить длинные речи (а романный герой молчать), но его слово идеологически не выделено (выделено оно лишь формально — композиционно и сюжетно), оно сливается с авторским словом. Но и автор также не выделяет своей идеологии, — она сливается с общей — единственно возможной. В эпосе один, единый и единственный кругозор. В романе много кругозоров, и герой обычно действует в своем особом кругозоре. Поэтому в эпосе нет говорящих людей как представителей разных языков, — говорящий здесь, в сущности, один только автор, и слово здесь — одно и единое авторское слово.

В романе может быть также выведен герой, мыслящий и действующий (и говорящий, конечно), по замыслу автора, безукоризненно, именно так, как всякий должен действовать, — но эта романная безукоризненность далека от наивной эпической бесспорности. Если идеологическая позиция такого героя и не выделена в отношении к авторской идеологии (сливается с нею), то она, во всяком случае, выделена в отношении к окружающему разноречию: безукоризненность героя апологетически

и полемически противопоставлена разноречию. Таковы безукоризненные герои барочного романа, герои сентиментализма, например, Грандисон. Поступки этих героев идеологически освещены и оговорены апологетическим и полемическим словом.

Действие героя романа всегда идеологически выделено: он живет и действует в своем собственном идеологическом мире (а не в едином эпическом), у него свое осознание мира, воплощающееся в действии и слове.

Но почему нельзя раскрыть идеологическую позицию героя и лежащий в основе ее идеологический мир в самих действиях героя и в них одних, вовсе не изображая его слова?

Чужой идеологический мир нельзя адекватно изобразить, не дав ему самому зазвучать, не раскрыв его собственного слова. Ведь деиствительно адекватным словом для изображения своеобразного идеологического мира может быть его же собственное слово, хотя и не одно, а в соединении с авторским словом. Романист может и не дать своему герою прямого слова, может ограничиться изображением только его действий, но в этом авторском изображении, если оно существенно и адекватно, неизбежно вместе с авторской речью зазвучит и чужое слово, слово самого героя (см. гибридные конструкции, разобранные нами в предшествующей главе).

Говорящий человек в романе, как мы видели из предшествующей главы, вовсе не обязательно должен быть воплощен в героя. Герой — лишь одна из форм говорящего человека (правда, важнейшая). Языки разноречия входят в роман в форме безличных пародийных стилизаций (как у английских и немецких юмористов), непародийных стилизаций, в виде вставных жанров, в формах условных авторов, в форме сказа; наконец, даже и безусловная авторская речь, поскольку она полемична и апологетична, то есть противопоставляет себя как особый язык другим языкам разноречия, до известной степени сосредоточена на себе, то есть не только изображает, но и изображается.

Все эти языки, — и там, где они не воплощены в герое, — социально и исторически конкретизованы и в той или иной степени объектны (безобъектным может быть только один-единственный язык, не знающий рядом с собой других языков), и потому за всеми ними сквозят образы говорящих людей, одетых в конкретные социаль-

ные и исторические одежды. Для романного жанра характерен не образ человека самого по себе, а именно образ языка. Но язык, чтобы стать художественным образом, должен стать речью в говорящих устах, сочетаясь с образом говорящего человека.

Если специфический предмет романного жанра — говорящий человек и его слово, претендующее на социальную значимость и распространение, как особый язык разноречия, — то центральная проблема романной стилистики может быть формулирована, как проблема художественного изображения языка, проблема образа языка.

Нужно сказать, что проблема эта до сих пор не была поставлена во всем ее объеме и принципиальности. Поэтому и специфичность романной стилистики ускользала от исследователей. Но проблема эта нащупывалась: в связи с изучением художественной прозы внимание исследователей все более и более сосредоточивается на таких специфических явлениях, как стилизация языков, как пародия на языки, как сказ. Для всех этих явлений характерно, что слово в них не только изображает, но и само изображается, что социальный язык в них — жанровый, профессиональный, литературно-направленческий — становится предметом свободного и художественно направленного воспроизведения, переоформления, художественного преобразования: отбираются типические моменты языка, характерные или даже символически существенные. Отход от эмпирической действительности изображаемого языка может быть при этом очень значительным не только в смысле пристрастного отбора и утрировки наличных в данном языке моментов, но и в смысле свободного создания в духе данного языка таких моментов, которые эмпирике этого языка совершенно чужды. Именно такое возведение языковых моментов до символов языка особенно характерно для сказа (Лесков и в особенности Ремизов). Все эти явления (стилизация, пародия, сказ), кроме того, как это было показано выше, — двуголосые и двуязычные явления.

Одновременно и параллельно с этим интересом к явлениям стилизации, пародии и сказа развивался обостренный интерес к проблеме передачи чужой речи, к проблеме синтаксических и стилистических форм этой передачи. Развивался этот интерес, в частности, в немецкой романо-германской филологии. Ее представители, сосре-

доточиваясь в основном на лингвистико-стилистической (или даже узко грамматической) стороне вопроса, тем не менее, — в особенности Лео Шпицер, — очень близко подошли к проблеме художественного изображения чужой речи, этой центральной проблеме романной прозы. Но все же проблема о б р а з а я з ы к а не была поставлена ими со всею ясностью, да и самая постановка вопроса передачи чужой речи не получила должной широты и принципиальности.

Передача и обсуждение чужих речей, чужого слова — одна из самых распространенных и существенных тем человеческой речи. Наша речь во всех областях жизни и идеологического творчества переполнена чужими словами, переданными со всеми разнообразными степенями точности и беспристрастия. Чем интенсивнее, дифференцированнее и выше социальная жизнь говорящего коллектива, тем больший удельный вес среди предметов речи получает чужое слово, чужое высказывание, как предмет заинтересованной передачи, истолкования, обсуждения, оценки, опровержения, поддержки, дальнейшего развития и т. п.

Тема о говорящем человеке и его слове требует повсюду особых формальных приемов речи. Как мы уже сказали, слово как предмет слова же — предмет sui generis [1], ставящий нашему языку особые задачи.

Поэтому, прежде чем перейти к вопросам художественного изображения чужой речи с установкой на образ языка, необходимо коснуться значения темы о говорящем человеке и его слове во внехудожественных областях жизни и идеологии. Если во всех формах передачи чужой речи вне романа и нет определяющей установки на образ языка, то все эти формы используются в романе и оплодотворяют его, преобразуясь и подчиняясь в нем его новому целевому единству (и, обратно, роман оказывает могущественное влияние на внехудожественное восприятие и передачу чужого слова).

Бытовая весомость темы о говорящем человеке громадна. В быту на каждом шагу мы слышим речь о говорящем и его слове. Можно прямо сказать: говорят в быту больше всего о том, что говорят другие, — передают, вспоминают, взвешивают, обсуждают чужие слова,

---

[1] Своеобразный (*лат.*).

мнения, утверждения, сведения, возмущаются ими, соглашаются с ними, оспаривают их, ссылаются на них и т. п. Если прислушаться к обрывкам сырого диалога на улице, в толпе, в очередях, в фойе и т. п., то мы услышим, как часто повторяются слова «говорит», «говорят», «сказал», и при быстром разговоре людей в толпе часто все сливается в одно сплошное — «он говорит... ты говоришь... я говорю»... А как велик удельный вес «все говорят» и «сказал» в общественном мнении, в общественной сплетне, в пересудах, перемывании косточек и т. п. Необходимо учесть еще житейскую психологическую весомость того, что говорят о нас другие, и важность для нас того, как понимать и истолковывать эти слова других («житейская герменевтика»).

В более высоких и организованных сферах бытового общения значение нашей темы нисколько не уменьшается. Любая беседа полна передач и интерпретаций чужих слов. На каждом шагу в ней «цитата» или «ссылка» на то, что сказало определенное лицо, на «говорят» или на «все говорят», на слова своего собеседника, на собственные ранее сказанные слова, на газету, на постановление, на документ, на книгу и т. п. Большинство сведений и мнений сообщают обычно не в прямой форме, как свои, а со ссылкою на неопределенный общий источник их: «я слышал», «считают», «думают» и т. п. Возьмем столь распространенный в нашем быту случай: разговоры о каком-нибудь заседании; все они строятся на передаче, интерпретации и оценке различных словесных выступлений, резолюций, предложенных, отклоненных и принятых поправок к ним и т. п. Повсюду, таким образом, речь идет о говорящих людях и их словах; эта тема возвращается все снова и снова; она или прямо управляет речью как ведущая тема, или сопровождает развитие других бытовых тем.

Дальнейшие примеры бытового значения темы о говорящем человеке излишни. Достаточно вслушаться и вдуматься в звучащую всюду речь, чтобы прийти к такому утверждению: в бытовой речи всякого социально живущего человека в среднем не менее половины всех произносимых им слов — чужие слова (осознанно-чужие), передаваемые со всеми разнообразными степенями точности и беспристрастия (точнее — пристрастия).

Конечно, далеко не все передаваемые чужие слова могли бы быть — в условиях письменного закрепления—

заключены в кавычки. Степень обособления и чистоты чужого слова, требующая — в письменной речи — кавычек (по замыслу самого говорящего, как он сам определяет эту степень), далеко не столь часта в бытовой речи.

Далее, синтаксическое оформление передаваемой чужой речи отнюдь не исчерпывается грамматическими шаблонами прямой и косвенной речи: способы ее ввода, оформления и оттенения весьма разнообразны. Это необходимо иметь в виду для правильной оценки нашего утверждения, что среди всех произносимых в быту слов не менее половины — чужих.

Говорящий человек и его слово для бытовой речи не предмет художественного изображения, а предмет практически заинтересованной передачи. Поэтому речь здесь может идти не о формах изображения, а лишь о способах передачи. Эти способы очень разнообразны как по словесно-стилистическому оформлению чужой речи, так и по способам интерпретирующего обрамления, переосмысливания и переакцентуации, — от прямой дословности в передаче до злостного и нарочитого пародийного искажения чужого слова и клеветы на него [1].

Необходимо отметить следующее: включенная в контекст чужая речь, как бы она ни была точно передана, всегда подвергается известным смысловым изменениям. Объемлющий чужое слово контекст создает диалогизующий фон, влияние которого может быть очень велико. Путем соответствующих способов обрамления можно достигнуть очень существенных превращений точно приведенного чужого высказывания. Недобросовестный и ловкий полемист отлично знает, какой диалогизующий фон подвести под точно процитированные слова своего противника, чтобы исказить их смысл. Особенно легко повышать путем контекстуального влияния степень объектности чужого слова и вызывать связанные с объектностью диалогические реакции; так, очень легко сделать самое серьезное высказывание комическим. Введенное в контекст речи чужое слово вступает с обрамляющей его речью не в механический контакт, а в химическое соединение (в смысловом и экспрессивном плане); сте-

---

[1] Разнообразны способы фальсификации чужого слова при передаче его, способы доведения его до абсурда путем его дальнейшего развития, путем раскрытия его потенциального содержания. Кое-что в этой области освещено риторикой и искусством спора — «эристикой».

пень взаимного диалогизующего влияния может быть громадной. Поэтому при изучении различных форм передачи чужой речи нельзя отделять способов оформления самой чужой речи от способов ее контекстуального (диалогизующего) обрамления, — одно неразрывно связано с другим. Как оформление, так и обрамление чужой речи (контекст может очень издалека начать подготовку к введению чужой речи) выражают единый акт диалогического отношения к ней, определяющего весь характер ее передачи и все происходящие в ней при этой передаче смысловые и акцентные изменения.

Говорящий человек и его слово в бытовой речи, как мы сказали, служит предметом практически заинтересованной передачи, а вовсе не изображения. Практической заинтересованностью определяются и все бытовые формы передачи чужого слова и связанные с этими формами изменения его — от тонких смысловых и акцентных нюансов до внешних и грубых искажений словесного состава. Но эта установка на заинтересованную передачу не исключает и моментов изображения. Ведь для бытовой оценки и для разгадывания действительного смысла чужих слов решающее значение может иметь: кто именно говорит и при каких конкретных обстоятельствах. Бытовое понимание и бытовая оценка не отделяют слова от личности говорящего (как это возможно в идеологической сфере), притом во всей ее конкретности. Далее, очень важна вся ситуация говорения: кто присутствовал при этом, с каким выражением, с какой мимикой говорилось, с какими оттенками интонации. При бытовой передаче чужого слова весь этот антураж слова и личность говорящего могут изображаться и даже разыгрываться (от точного воспроизведения до пародийного передразнивания и утрировки жестов и интонации). Это изображение все же подчинено задачам практически заинтересованной передачи и всецело определяется этими задачами. Говорить здесь о художественном образе говорящего человека и художественном образе его слова, тем паче об образе языка, конечно, не приходится. Однако в связных бытовых рассказах о говорящем человеке уже могут намечаться художественно-прозаические приемы двуголосого и даже двуязычного изображения чужого слова.

Эти разговоры о говорящих людях и о чужом слове в быту не выходят за пределы поверхностных моментов

слова, его, так сказать ситуационной весомости; более глубокие смысловые и экспрессивные пласты слова не входят в игру. Иное значение приобретает тема о говорящем в идеологическом обиходе нашего сознания, в процессе приобщения его идеологическому миру. Идеологическое становление человека — в этом разрезе — есть процесс избирающего усвоения чужих слов.

Обучение словесным дисциплинам знает два основных школьных модуса усвояющей передачи чужой речи (текста, правила, образца): «наизусть» и «своими словами». Этот последний модус ставит в маленьком масштабе чисто художественно-прозаическую стилистическую задачу: рассказ текста своими словами есть до некоторой степени двуголосый рассказ о чужом слове, ведь «свои слова» не должны растворять до конца своеобразие чужих, рассказ своими словами должен носить смешанный характер, в нужных местах воспроизводя стиль и выражения передаваемого текста. Самый этот второй модус школьной передачи чужого слова «своими словами» включает в себя целый ряд разновидностей усвояющей передачи чужого слова в зависимости от характера усвояемого текста и педагогических установок в его понимании и оценке.

Еще более глубокое и существенное значение приобретает установка на усвоение чужого слова в процессе идеологического становления человека в собственном смысле. Чужое слово выступает здесь уже не в качестве сведений, указаний, правил, образцов и т. п., — оно стремится определить самые основы нашего идеологического мироотношения и нашего поведения, оно выступает здесь, как *авторитарное слово* и как слово *внутренне убедительное*.

И авторитет слова, и внутренняя убедительность его, несмотря на глубокие различия между этими двумя категориями чужого слова, могут объединяться в одном слове — одновременно и авторитарном, и внутренне убедительном. Но такое объединение редко бывает данным, — обычно идеологический процесс становления характеризуется именно резким расхождением этих категорий: авторитарное слово (религиозное, политическое, моральное, слово отца, взрослых, учителей и т. п.) лишено для сознания внутренней убедительности, слово же внутренне убедительное — лишено авторитарности, не поддерживается никаким авторитетом, часто вовсе ли-

шено социальной признанности (общественным мнением, официальной наукой, критикой) и даже легальности. Борьба и диалогические взаимоотношения этих категорий идеологического слова обычно определяют историю индивидуального идеологического сознания.

Авторитарное слово требует от нас признания и усвоения, оно навязывается нам независимо от степени его внутренней убедительности для нас; оно уже преднаходится нами соединенным с авторитетностью. Авторитарное слово — в далевой зоне, органически связано с иерархическим прошлым. Это, так сказать, слово отцов. Оно уже признано в прошлом. Оно — преднаходимое слово. Его не приходится выбирать среди таких же равных. Оно дано (звучит) в высокой сфере, а не сфере фамильярного контакта. Его язык — особый язык (так сказать, иератический). Оно может стать объектом профанации. Оно родственно Табу, имени, которое нельзя произносить всуе.

Мы не можем здесь входить в рассмотрение многообразных разновидностей авторитарного слова (например, авторитарность религиозной догмы, признанного научного авторитета, авторитета модной книги), а также и степеней авторитарности его. Для наших целей важны лишь формальные особенности передачи и изображения авторитарного слова, общие для всех его разновидностей и степеней.

Связанность слова с авторитетом — все равно признанным нами или нет — создает специфическую выделенность, обособленность его; оно требует дистанции по отношению к себе (дистанция эта может быть окрашена как положительно, так и отрицательно, наше отношение может быть и пиететным и враждебным). Авторитетное слово может организовать вокруг себя массы иных слов (интерпретирующих его, восхваляющих его, делающих из него те или иные применения и т. п.), но оно не сливается с ними (путем, например, постепенных переходов), оставаясь резко выделенным, компактным и инертным: оно, так сказать, требует не только кавычек, но и более монументального выделения, например, особого шрифта [1]. В него гораздо труднее вносить смыс-

[1] Часто авторитарное слово — иноязычное чужое слово (ср., например, иноязычие религиозных текстов у большинства народов).

ловые изменения с помощью обрамляющего его контекста, его смысловая структура неподвижна и мертва, ибо завершена и однозначна, смысл его довлеет букве, окостеневает.

Авторитарное слово требует от нас безусловного признания, а вовсе не свободного овладения и ассимиляции со своим собственным словом. Поэтому оно не допускает никакой игры с обрамляющим его контекстом, игры с его границами, никаких постепенных и зыбких переходов, свободно-творческих стилизующих вариаций. Оно входит в наше словесное сознание компактной и неразделимой массой, его нужно или целиком утвердить, или целиком отвергнуть. Оно неразрывно срослось с авторитетом — политической властью, учреждением, лицом, — оно стоит и падает вместе с ним. Его нельзя разделять: с одним соглашаться, другое принимать не до конца, третье вовсе отвергать. Поэтому и дистанция по отношению к авторитарному слову остается неизменной на всем его протяжении: здесь невозможна игра дистанций — слияния и расхождения, приближения и отдаления.

Всем этим определяется своеобразие как конкретных способов оформления самого авторитарного слова при его передаче, так и способов его обрамления контекстом. Зона обрамляющего контекста должна быть также далевой, — фамильярный контакт здесь невозможен. Воспринимающий и понимающий — отдаленный потомок; спор невозможен.

Этим определяется и возможная роль авторитарного слова в художественно-прозаическом творчестве. Авторитарное слово не изображается, — оно только передается. Его инертность, смысловая завершенность и окостенелость, его внешняя чопорная обособленность, недопустимость в отношении к нему свободно стилизующего развития, — все это исключает возможность художественного изображения авторитарного слова. Его роль в романе ничтожна. Оно не может быть существенно двуголосым и входить в гибридные конструкции. Когда оно до конца лишится своего авторитета, оно просто становится объектом, *реликвией*, *вещью*. Оно входит в художественный контекст как чужеродное тело, вокруг него нет игры, разноречивых эмоций, оно не окружено взволнованной и разнозвучащей диалогической жизнью, вокруг него контекст умирает, слова засыхают. Поэтому-

то никогда не удавался образ официально-авторитарной правды и добродетели в романе (монаршей, духовной, чиновной, моральной и проч.). Достаточно напомнить безнадежные попытки Гоголя и Достоевского. Поэтому-то авторитарный текст всегда остается в романе мертвой цитатой, выпадающей из художественного контекста (например, евангельские тексты у Толстого в конце «Воскресения») [1].

Авторитарные слова могут воплощать разное содержание: авторитарность как таковую, авторитетность, традиционность, общепризнанность, официальность и др. Эти слова могут иметь разные зоны (степень отстояния от зоны контакта) и различные отношения к подразумеваемому слушателю-понимающему (предполагаемый словом апперцептивный фон, степень ответности и т. п.).

В истории литературного языка происходит борьба с официальностью и отдалением от зоны контакта, борьба с различными видами и степенями авторитарности. Так осуществляется вовлечение слова в зону контакта и связанные с этим семантические и экспрессивные (интонационные) изменения: ослабление и снижение метафоричности, овеществление, конкретизация, бытовизация и т. п. Все это изучалось в плане психологии, а не с точки зрения словесного оформления этого в возможном внутреннем монологе становящегося человека, монологе всей жизни. Перед нами встает сложная проблема форм этого монолога (диалогизованного).

Совершенно иные возможности раскрывает внутренне убедительное для нас и признанное нами чужое идеологическое слово. Ему принадлежит определяющее значение в процессе идеологического становления индивидуального сознания: для самостоятельной идеологической жизни сознание пробуждается в окружающем его мире чужих слов, от которых первоначально оно себя не отделяет; различение своего и чужого слова, своей и чужой мысли наступает довольно поздно. Когда начинается работа самостоятельной испытующей и избирающей мысли, то прежде всего происходит отделение внутренне

---

[1] При конкретном анализе авторитарного слова в романе необходимо иметь в виду, что слово чисто авторитарное в иную эпоху может быть внутренне убедительным словом; это особенно касается морали.

убедительного слова от авторитарного и навязанного и от массы безразличных, не задевающих нас слов.

В отличие от внешне авторитарного слова слово внутренне убедительное в процессе его утверждающего усвоения тесно сплетается со «своим словом» [1]. В обиходе нашего сознания внутренне убедительное слово — полусвое, получужое. Творческая продуктивность его заключается именно в том, что оно пробуждает самостоятельную мысль и самостоятельное новое слово, что оно изнутри организовывает массы наших слов, а не остается в обособленном и неподвижном состоянии. Оно не столько интерпретируется нами, сколько свободно развивается дальше, применяется к новому материалу, к новым обстоятельствам, взаимоосвещается с новыми контекстами. Более того, оно вступает в напряженное взаимодействие и борьбу с другими внутренне убедительными словами. Наше идеологическое становление и есть такая напряженная борьба в нас за господство различных словесно-идеологических точек зрения, подходов, направлений, оценок. Смысловая структура внутренне убедительного слова не завершена, открыта, в каждом новом диалогизующем его контексте оно способно раскрывать все новые смысловые возможности.

Внутренне убедительное слово — современное слово, слово, рожденное в зоне контакта с незавершенной современностью, или осовремененное; оно обращается к современнику и к потомку как к современнику; для него конститутивна особая концепция слушателя-читателя-понимающего. Каждое слово инвольвирует определенную концепцию слушателя, его апперцептивного фона, степень его ответности, инвольвирует определенную дистанцию. Все это очень важно для понимания исторической жизни слова. Игнорирование этих моментов и оттенков приводит к овеществлению слова (к погашению его природной диалогичности).

Всем этим определяются способы оформления внутренне убедительного слова при его передаче и способы его обрамления контекстом. Они дают место максимальному взаимодействию чужого слова с контекстом, их

---

[1] Ведь свое слово постепенно и медленно вырабатывается из признанных и усвоенных чужих, и границы между ними вначале почти вовсе не ощущаются.

диалогизующему взаимовлиянию, свободно-творческому развитию чужого слова, постепенности переходов, игре границ, отдаленности подготовки контекстом введения чужого слова (его «тема» может зазвучать в контексте задолго до появления самого слова) и другим особенностям, выражающим ту же сущность внутренне убедительного слова: его смысловую незавершенность для нас, способность к дальнейшей творческой жизни в контексте нашего идеологического сознания, неоконченность, неисчерпанность еще нашего диалогического общения с ним. Мы еще не узнали от него всего, что оно нам может сказать, мы вводим его в новые контексты, применяем к новому материалу, ставим в новое положение, чтобы добиться от него новых ответов, новых лучей его смысла и новых *своих* слов (так как продуктивное чужое слово диалогически порождает наше ответное новое слово).

Способы оформления и обрамления внутренне убедительного слова могут быть настолько гибки и динамичны, что оно буквально может быть *вездесущим* в контексте, примешивая ко всему свои специфические тона и время от времени прорываясь и материализуясь всецело, как обособленное и выделенное чужое слово (ср. зоны героев). Такие вариации на тему чужого слова очень распространены во всех областях идеологического творчества, даже в специально-научном. Таково всякое талантливое и творческое изложение определяющих чужих воззрений: оно всегда дает свободные стилистические вариации чужого слова, излагает чужую мысль ее же стилем в применении к новому материалу, к иной постановке вопроса, оно испытует и получает ответы на языке чужого слова.

В других, менее очевидных, случаях мы наблюдаем аналогичные явления. Сюда прежде всего относятся все случаи сильного влияния чужого слова на данного автора. Обнаружение влияний сводится именно к раскрытию этой полускрытой жизни чужого слова в новом контексте данного автора. При глубоком и продуктивном влиянии нет внешнего подражания, простого воспроизведения, но есть дальнейшее творческое развитие чужого слова (точнее — получужого) в новом контексте и в новых условиях.

Во всех этих случаях дело идет уже не только о формах передачи чужого слова,— в этих формах всегда на-

личны и зачатки его художественного изображения. При известном изменении установки внутренне убедительное слово легко становится объектом художественного изображения. И образ говорящего человека существенно и органически срастается с некоторыми разновидностями внутренне убедительного слова: этического (образ праведника), философского (образ мудреца), социально-политического (образ вождя). При творчески стилизующем развитии и испытании чужого слова стараются угадать и представить себе, как будет вести себя авторитетный человек при данных обстоятельствах и как он осветит эти обстоятельства своим словом. В таком испытующем угадывании образ говорящего и его слово становятся объектом художественно-творческого воображения [1].

Особенно важное значение получает эта испытующая объективация убедительного слова и образа говорящего там, где уже начинается борьба с ними, где путем такой объективации стремятся освободиться от их влияния или даже разоблачить их. Значение этого процесса борьбы с чужим словом и его влиянием в истории идеологического становления индивидуального сознания огромно. Свое слово и свой голос, рожденные из чужого или диалогически стимулированные им, рано или поздно начнут освобождаться из-под власти этого чужого слова. Этот процесс осложняется тем, что различные чужие голоса вступают в борьбу за влияние в сознании индивида (как они борются и в окружающей социальной действительности). Все это и создает благоприятную почву для испытующей объективации чужого слова. Беседа с таким разоблачаемым внутренне убедительным словом продолжается, но принимает иной характер: его вопрошают и ставят в новое положение, чтобы разоблачить его слабые стороны, нащупать его границы, ощутить его объектность. Поэтому такая стилизация часто становится пародийной, но не грубо пародийной,— так как чужое слово, бывшее когда-то внутренне убедительным, оказывает сопротивление и часто начинает звучать без всякого пародийного акцента. На этой почве рождаются глубокие двуголосые и двуязычные романные образы, объективирующие борьбу с когда-то владевшим автором внутренне убедительным чужим словом (таков, например,

---

[1] Таким диалогически испытуемым художественным образом мудреца и учителя является Сократ у Платона.

Онегин у Пушкина, Печорин у Лермонтова). В основе «романа испытания» часто лежит субъективный процесс борьбы с внутренне убедительным чужим словом и освобождения от него путем объективации. Другой иллюстрацией к высказанным здесь мыслям может служить «роман воспитания», но в нем процесс избирающего идеологического становления развернут как тема романа, между тем как в «романе испытания» субъективный процесс самого автора остается вне произведения.

В этом отношении исключительное и своеобразное место занимает творчество Достоевского. Острое и напряженное взаимодействие с чужим словом дано в его романах двояко. Во-первых, в речах персонажей дан глубокий и незавершенный конфликт с чужим словом в жизненном плане («слово другого обо мне»), в жизненно этическом (суд другого, признание и непризнание другим) и, наконец, в плане идеологическом (мировоззрения героев как незавершенный и незавершимый диалог). Высказывания героев Достоевского — арена безысходной борьбы с чужим словом во всех сферах жизни и идеологического творчества. Поэтому эти высказывания могут служить прекрасными образцами для разнообразнейших форм передачи и обрамления чужого слова. Во-вторых, и произведения (романы) в их целом, как высказывания их автора, являются такими же безысходными, внутренне незавершимыми диалогами между героями (как воплощенными точками зрения) и между самим автором и героями; слово героя до конца не преодолевается и остается свободным и открытым (как и слово самого автора). Испытания героев и их слова, сюжетно законченные, внутренне остаются в романах Достоевского незавершенными и нерешенными [1].

В сфере этического и правового мышления и слова громадное значение темы о говорящем человеке очевидно. Говорящий человек и его слово здесь — основной объект мышления и речи. Все существеннейшие категории этического и правового суждения и оценки относятся

---

[1] См. нашу книгу: «Проблемы творчества Достоевского». Л., «Прибой», 1929 (во втором и третьем изданиях — «Проблемы поэтики Достоевского». М., «Советский писатель», 1963; М., «Художественная литература», 1972). В книге даны стилистические анализы высказываний героев, раскрывающие различные формы передачи и контекстуального обрамления.

именно к говорящему человеку как к таковому: совесть («голос совести», «внутреннее слово»), покаяние (свободное признание самого человека), правда и ложь, ответственность, дееспособность, право голоса и проч. Самостоятельное, ответственное и действенное слово — существенный признак этического, правового и политического человека. Призывы к этому слову, его провоцирование, его интерпретация и оценка, установление границ и форм его действенности (гражданские и политические права), сопоставление различных воль и слов и т. п. — удельный вес всех этих актов в этической и правовой сфере громаден. Достаточно указать на роль в специально-юридической сфере оформления, анализа и интерпретации показаний, заявлений, договоров, всяких документов и других видов чужого высказывания, наконец, интерпретации законов.

Все это требует изучения. Разрабатывалась юридическая (и этическая) техника обращения с чужим словом, установления его аутентичности, степени достоверности и т. п. (например, техника нотариальной работы и др.). Но проблемы, связанные с композиционными, стилистическими, семантическими и другими способами оформления, не ставились.

Проблему признания в судебно-следственном деле (способов его вынуждения и провоцирования) трактовали только в юридическом, этическом и психологическом плане. Глубочайший материал для постановки этой проблемы в плане философии языка (слова) дает Достоевский (проблема подлинной мысли, подлинного желания, подлинного мотива — например, у Ивана Карамазова — и их словесного раскрытия; роль другого; проблема следствия и т. д.).

Говорящий человек и его слово как предмет мышления и речи в этической и правовой сфере трактуется, конечно, лишь в направлении специального интереса этих сфер. Этим специальным интересам и установкам подчинены и все способы передачи, оформления и обрамления чужого слова. Элементы художественного изображения чужого слова возможны, однако, и здесь, особенно в этической сфере: например, изображение борьбы голоса совести с другими голосами человека, внутренняя диалогичность покаяния и т. п. Художественно-прозаический романный элемент в этических трактатах и особенно в исповедях может быть очень значителен: напри-

мер, у Эпиктета, у Марка Аврелия, у Августина, у Петрарки наличны зачатки «романа испытания» и «романа воспитания».

Еще более значителен удельный вес нашей темы в сфере религиозного мышления и слова (мифологического, мистического, магического). Главным объектом этого слова является говорящее существо: божество, демон, прорицатель, пророк. Мифологическое мышление вообще не знает неодушевленных и безответных вещей. Угадывание воли божества, демона (доброго или злого), истолкование знаков гнева или благорасположения, примет и указаний, наконец, передача и истолкование прямых слов божества (откровение), его пророков, святых, прорицателей,— вообще передача и интерпретация боговдохновенного (в отличие от профанного) слова — все это важнейшие акты религиозного мышления и слова. Все религиозные системы, даже примитивные, владеют громадным специальным методологическим аппаратом передачи и истолкования различных видов божественного слова (герменевтика).

Несколько иначе обстоит дело в научном мышлении. Здесь удельный вес темы о слове сравнительно невелик. Математические и естественные науки вовсе не знают слова как предмета направленности. В процессе научной работы, конечно, приходится иметь дело с чужим словом — с работами предшественников, суждениями критиков, общим мнением и т. п.; приходится иметь дело с различными формами передачи и истолкования чужого слова — борьба с авторитарным словом, преодоление влияний, полемика, ссылки и цитирования и т. п., — но все это остается в процессе работы и не касается самого предметного содержания науки, в состав которого говорящий человек и его слово, конечно, не входят. Весь методологический аппарат математических и естественных наук направлен на овладение *вещным, безгласным объектом*, не раскрывающим себя в слове, *ничего не сообщающим о себе*. Познание здесь не связано с получением и истолкованием слов или знаков самого познаваемого объекта.

В гуманитарных науках, в отличие от естественных и математических, возникает специфическая задача восстановления, передачи и интерпретации чужих слов (например, проблема источников в методологии исторических дисциплин). В филологических же дисциплинах

говорящий человек и его слово является основным объектом познания.

У филологии специфические цели и подходы к своему предмету — говорящему человеку и его слову, определяющие все формы передачи и изображения чужого слова (например, слово как объект истории языка). Однако в пределах гуманитарных наук (и в пределах филологии в узком смысле) возможен двоякий подход к чужому слову как предмету познания.

Слово может восприниматься сплошь объектно (в сущности, как вещь). Таково оно в большинстве лингвистических дисциплин. В таком объектном слове и смысл овеществлен: к нему не может быть диалогического подхода, имманентного всякому глубокому и актуальному пониманию. Поэтому понимание здесь абстрактно: оно полностью отвлекается от живой идеологической значимости слова — от его истинности или лжи, значительности или ничтожности, красоты или безобразия. Познание такого объектного, вещного слова лишено всякого диалогического проникновения в познаваемый смысл, с таким словом и нельзя беседовать.

Между тем диалогическое проникновение обязательно в филологии (ведь без него невозможно никакое понимание): оно раскрывает новые моменты в слове (смысловые в широком смысле), которые, будучи раскрыты диалогическим путем, затем овеществляются. Всякому продвижению науки о слове предшествует ее «гениальная стадия» — обостренно диалогическое отношение к слову, раскрывающее в нем новые стороны.

Нужен именно такой подход, более конкретный, не отвлекающийся от актуальной идеологической значимости слова и сочетающий объективность понимания с диалогической оживленностью и углубленностью его. В области поэтики, истории литературы (вообще истории идеологий), а также в значительной степени и философии слова иной подход и невозможен: самый сухой и плоский позитивизм в этих областях не может нейтрально третировать слово как вещь и принужден здесь заговорить не только о слове, но и со словом, чтобы проникнуть в его идеологический смысл, доступный лишь диалогическому — включающему оценку и ответ — пониманию. Формы передачи и интерпретации, осуществляющие такое диалогическое понимание его, при глубине и жи-

вости этого понимания, могут в значительной степени приближаться к художественно-прозаическому двуголосому изображению чужого слова. Необходимо отметить, что и роман всегда включает в себя момент познания изображаемого им чужого слова.

Наконец, несколько слов о значении нашей темы в риторических жанрах. Говорящий человек и его слово, бесспорно, один из важнейших предметов риторической речи (и все остальные темы также неизбежно сопровождаются здесь темой о слове). Риторическое слово, например, в судебной риторике обвиняет или защищает ответственного, говорящего человека, опирается при этом на его слова, интерпретирует их, полемизирует с ними, творчески воссоздает возможное слово подсудимого или подзащитного (такое свободное создание несказанных слов, иногда целых речей,— «как мог бы говорить» или «как сказал бы» подсудимый,— распространеннейший прием античной риторики), старается предвосхитить его возможные возражения, передает и сопоставляет слова свидетелей и т. п. Слово в политической риторике поддерживает, например, какую-нибудь кандидатуру, изображает личность кандидата, излагает и защищает его точку зрения, его словесные предложения, или, в другом случае, оно протестует против какого-нибудь постановления, закона, приказа, заявления, выступления, то есть против определенных словесных высказываний, на которые оно диалогически направлено.

Публицистическое слово также имеет дело со словом же и с человеком, как с носителем слова: оно критикует речь, статью, точку зрения, полемизирует, обличает, осмеивает и т. д. Если оно анализирует поступок, то вскрывает его словесные мотивы, лежащую в основе его точку зрения, словесно формирует ее с соответствующей акцентуацией — иронической, возмущенной и т. п. Это не значит, конечно, что риторика за словом забывает дело, поступок, внесловесную действительность. Но она имеет дело с социальным человеком, каждый существенный акт которого идеологически осмыслен словом или прямо воплощен в слове.

Значение чужого слова как предмета в риторике настолько велико, что часто слово начинает заслонять и подменять действительность; при этом и самое слово обуживается и утрачивает глубину. Риторика часто ограничивается чисто словесными победами над словом; в

этом случае она вырождается в формалистическую словесную игру. Но, повторяем, отрыв слова от действительности губителен для самого же слова: оно хиреет, утрачивает смысловую глубину и подвижность, способность расширять и обновлять свой смысл в новых живых контекстах и, в сущности, умирает как слово, ибо значащее слово живет вне себя, то есть своей направленностью вовне. Однако исключительная сосредоточенность на чужом слове как предмете сама по себе еще вовсе не предполагает такого отрыва слова от действительности.

Риторические жанры знают разнообразнейшие формы передачи чужой речи, притом в большинстве случаев остро диалогизованные. Риторика широко пользуется резкими переакцентуациями переданных слов (часто до полного искажения их) путем соответствующего обрамления контекстом. Для изучения различных форм передачи чужой речи, различных способов ее оформления и обрамления, риторические жанры — благодарнейший материал. На почве риторики возможно и художественно-прозаическое изображение говорящего человека и его слова, — но риторическая двуголосость таких образов редко бывает глубокой: она не уходит своими корнями в диалогичность самого становящегося языка, она строится не на существенном разноречии, а на разногласиях, она в большинстве случаев абстрактна и поддается исчерпывающему формально-логическому размежеванию и разделению голосов. Поэтому следует говорить об особой риторической двуголосости, в отличие от подлинной художественно-прозаической, или, иначе, — о двуголосой риторической передаче чужого слова (хотя бы и не чуждой художественным моментам), в отличие от двуголосого *изображения* в романе с установкой на *образ языка*.

Таково значение темы о говорящем человеке и его слове во всех областях быта и словесно-идеологической жизни. На основании сказанного можно утверждать, что в составе почти каждого высказывания социального человека—от краткой реплики бытового диалога до больших словесно-идеологических произведений (литературных, научных и иных) — налична значительная доля осознанных чужих слов в открытой или скрытой форме, переданных тем или иным способом. На территории почти каждого высказывания происходит напряженное взаимодействие и борьба своего и чужого слова, процесс их

размежевания или их диалогического взаимоосвещения. Высказывание, таким образом, — гораздо более сложный и динамический организм, чем это кажется при учете лишь его предметной направленности и прямой одноголосой экспрессивности.

Тот факт, что одним из главных предметов человеческой речи является само слово, до сих пор не был достаточно учтен и оценен во всем его принципиальном значении. Не было широкого философского охвата всех относящихся сюда явлений. Не была понята специфичность этого предмета речи, требующего передачи и воспроизведения самого чужого слова: о чужом слове можно говорить только с помощью самого же чужого слова, правда, внося в него свои интенции и по-своему освещая его контекстом. Говорить о слове, как о всяком другом предмете, то есть, тематически, без диалогизованной передачи, можно лишь тогда, когда это слово чисто объектно, вещно; так можно говорить, например, о слове в грамматике, где нас именно интересует мертвая вещная оболочка слова.

Все выработанные в быту и в идеологическом внехудожественном общении многообразнейшие формы диалогизованной передачи чужого слова используются в романе двояко. Во-первых, все эти формы даны и воспроизводятся в высказываниях — бытовых и идеологических — персонажей романа, а также и в вводных жанрах — в дневниках, исповедях, публицистических статьях и т. п. Во-вторых, все формы диалогизованной передачи чужой речи могут быть и непосредственно подчинены задачам художественного изображения говорящего человека и его слова с установкой на образ языка, подвергаясь при этом определенному художественному переоформлению.

В чем же основное отличие всех этих внехудожественных форм передачи чужого слова от художественного изображения его в романе?

Все эти формы, даже там, где они ближе всего подходят к художественному изображению, как, например, в некоторых риторических двуголосых жанрах (пародийных стилизациях), направлены на высказывание индивидуального человека. Это практически заинтересованные передачи единичных чужих высказываний, в лучшем

случае подымающиеся до обобщения высказываний в чужую речевую манеру как социально-типическую или характерную. Сосредоточенные на передаче высказываний (хотя бы и свободной и творческой передаче), эти формы не стремятся увидеть и закрепить за высказываниями образ осуществляющего себя в них, но не исчерпываемого ими социального языка, притом именно — образ, а не позитивную эмпирику этого языка. За каждым высказыванием в подлинном романе ощущается стихия социальных языков с их внутренней логикой и внутренней необходимостью. Образ раскрывает здесь не только действительность, но и возможности данного языка, его, так сказать, идеальные пределы и его тотальный целостный смысл, его правду и его ограниченность.

Поэтому двуголосость в романе, в отличие от риторических и иных форм, всегда стремится к двуязычию, как к своему пределу. Поэтому эта двуголосость не может быть развернута ни в логические противоречия, ни в чисто драматические противопоставления. Этим определяется особенность романных диалогов, стремящихся к пределу взаимного непонимания людей, говорящих на разных языках.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что под социальным языком мы понимаем не совокупность лингвистических признаков, определяющих диалектологическое выделение и обособление языка, а конкретную и живую целокупность признаков его социального обособления, которое может осуществлять себя и в рамках лингвистически единого языка, определяясь семантическими сдвигами и лексикологическими отборами. Это — конкретный социально-языковой кругозор, обособляющий себя в пределах абстрактно-единого языка. Этот языковой кругозор часто не поддается строгому лингвистическому определению, но он чреват возможностями дальнейшего диалектологического обособления: это — потенциальный диалект, еще не оформившийся эмбрион его. Язык в его исторической жизни, в его разноречном становлении наполнен такими потенциальными диалектами: они многообразно скрещиваются между собой, недоразвиваются и умирают, но некоторые расцветают в подлинные языки. Повторяем: исторически реален язык как разноречивое становление, кишащее будущими и бывшими языками, отмирающими чопорными языковыми аристократа-

ми, языковыми парвеню, бесчисленными претендентами в языки, более или менее удачливыми, с большей или меньшей широтою социального охвата, с той или иной идеологической сферой применения.

Образ такого языка в романе есть образ социального кругозора, образ социальной идеологемы, сросшейся со своим словом, со своим языком. Поэтому менее всего такой образ может быть формалистичным, а художественная игра такими языками — формалистической игрой. Формальные признаки языков, манер и стилей в романе — символы социальных кругозоров. Внешние языковые особенности часто используются здесь как побочные признаки социально-языковой дифференциации, иногда даже в виде прямых авторских комментариев к речам героев. Например, в «Отцах и детях» Тургенев дает иногда такие указания об особенностях словоупотребления или произношения своих персонажей (кстати сказать, очень характерные с социально-исторической точки зрения).

Так, различное произношение слова «принципы» в романе является признаком, дифференцирующим разные культурно-исторические и социальные миры: мир барской помещичьей культуры 20—30-х годов, воспитанной на французской литературе, чуждой латыни и немецкой науке, и мир разночинной интеллигенции 50-х годов, где задавали тон семинаристы и медики, воспитанные на латыни и на немецкой науке. Твердое латинско-немецкое произношение слова «принципы» победило в русском языке. Но и словоупотребление Кукшиной, говорившей вместо «человек» — «господин», укоренилось в низких и средних жанрах литературного языка.

Такие внешние и прямые наблюдения над особенностями языков персонажей характерны для романного жанра, но, конечно, не ими создается образ языка в романе. Эти наблюдения чисто объектны: авторское слово здесь лишь внешне касается характеризуемого языка как вещи, здесь нет внутренней диалогичности, характерной для образа языка. Подлинный образ языка имеет всегда диалогизованные двуголосые и двуязычные контуры (например, зоны героев, о которых мы говорили в предшествующей главе).

Роль обрамляющего изображаемую речь контекста в создании образа языка имеет первостепенное значение. Обрамляющий контекст, как резец скульптора, об-

тачивает границы чужой речи и высекает из сырой эмпирики речевой жизни образ языка; он сливает и сочетает внутреннюю устремленность самого изображаемого языка с его внешними объектными определениями. Изображающее и обрамляющее чужую речь авторское слово создает ей перспективу, распределяет тени и свет, создает ситуацию и все условия для ее звучания, наконец, проникает в нее изнутри, вносит в нее свои акценты и свои выражения, создает ей диалогизующий фон.

Благодаря этой способности языка, изображающего другой язык, звучать одновременно и вне его и в нем, говорить о нем и в то же время говорить на нем и с ним, и, с другой стороны, способность изображаемого языка служить одновременно объектом изображения и говорить самому, — благодаря этой способности и могут быть созданы специфические романные образы языков. Поэтому для обрамляющего авторского контекста изображаемый язык менее всего может быть вещью, безгласным и безответным предметом речи, остающимся вне ее, как всякий иной предмет речи.

Все приемы создания образа языка в романе могут быть сведены к трем основным категориям: 1) гибридизация, 2) диалогизованное взаимоотношение языков и 3) чистые диалоги.

Эти три категории приемов могут быть расчленены лишь теоретически, они неразрывно сплетаются в единой художественной ткани образа.

Что такое гибридизация? Это смешение двух социальных языков в пределах одного высказывания, встреча на арене этого высказывания двух разных, разделенных эпохой или социальной дифференциацией (или и тем и другим), языковых сознаний.

Такое смешение двух языков в пределах одного высказывания в романе — нарочито художественный прием (точнее — система приемов). Но ненамеренная бессознательная гибридизация — один из важнейших модусов исторической жизни и становления языков. Можно прямо сказать, что язык и языки исторически изменяются в основном путем гибридизации, путем смешения разных «языков», сосуществующих в пределах одного диалекта, одного национального языка, одной ветви, одной группы разных ветвей и разных групп, как в историческом,

так и в палеонтологическом прошлом языков, причем кратером для смешения служит всегда высказывание[1].

Художественный образ языка по самому своему существу должен быть языковым гибридом (намеренным): здесь обязательно наличны два языковых сознания — изображаемое и изображающее, принадлежащее к иной языковой системе. Ведь если нет этого второго изображающего сознания, нет второй изображающей языковой воли, то перед нами не образ языка, а просто образец чужого языка, подлинный или поддельный.

Образ языка, как намеренный гибрид, — прежде всего гибрид сознательный (в отличие от исторического органического и темного языкового гибрида); это именно осознание одного языка другим языком, освещение его другим языковым сознанием. Образ языка может строиться только с точки зрения другого языка, принятого за норму.

Далее, в намеренном и сознательном гибриде смешиваются не два безличных языковых сознания (корреляты двух языков), а два индивидуализованных языковых сознания (корреляты двух высказываний, а не только двух языков) и две индивидуальных языковых воли: изображающее индивидуальное авторское сознание и воля и индивидуализованное языковое сознание и воля изображаемого персонажа. Ведь на этом изображаемом языке строятся конкретные единичные высказывания, следовательно, изображаемое языковое сознание обязательно должно быть воплощено в каких-то «авторах»[2], говорящих на данном языке, строящих на нем высказывания и потому вносящих в потенции языка свою актуализующую языковую волю. Таким образом, в намеренном и сознательном художественном гибриде участвуют два сознания, две воли, два голоса и, следовательно, два акцента.

Но, отмечая индивидуальный момент в намеренном гибриде, необходимо еще раз со всею силою подчеркнуть, что в романном художественном гибриде, строящем образ языка, индивидуальный момент, необ-

---

[1] Такие исторические бессознательные гибриды — как гибриды двуязычны, но, конечно, одноголосы. Для системы литературного языка характерна полуорганическая, полунамеренная гибридизация.

[2] Хотя бы эти «авторы» и были безличными, были типами,— как при стилизациях жанровых языков и общего мнения.

ходимый для актуализации языка и для подчинения его художественному целому романа (судьбы языков сплетаются здесь с индивидуальными судьбами говорящих людей), неразрывно связан с социально-языковым, то есть романный гибрид не только двуголосый и двуакцентный (как в риторике), но и двуязычный, в нем не только (и даже не столько) два индивидуальных сознания, два голоса, два акцента, — но два социально-языковых сознания, две эпохи, которые здесь, правда, не бессознательно смешались (как в органическом гибриде), а сознательно сошлись и борются на территории высказывания.

Далее, в намеренном романном гибриде не только и не столько смешиваются языковые формы, признаки двух языков и стилей, — но прежде всего сталкиваются заложенные в этих формах точки зрения на мир. Поэтому намеренный художественный гибрид — смысловой гибрид, но не абстрактно-смысловой, логический (как в риторике), а конкретный социально-смысловой.

Конечно, и в историческом органическом гибриде смешаны не только два языка, но и два социально-языковых (органических же) мировоззрения, — но здесь это глухое и темное смешение, а не сознательное сопоставление и противопоставление. Необходимо, однако, отметить, что как раз это глухое и темное смешение языковых мировоззрений в органических гибридах — исторически глубоко продуктивно: оно чревато новыми мировоззрениями, новыми «внутренними формами» словесного осознания мира.

Намеренный смысловой гибрид неизбежно внутренне диалогичен (в отличие от органического гибрида). Две точки зрения здесь не смешаны, а диалогически сопоставлены. Эта внутренняя диалогичность романного гибрида, как диалог социально-языковых точек зрения, не может быть, конечно, развернута в завершимый и четкий индивидуально-смысловой диалог: ей присуща известная органическая стихийность и безысходность.

Наконец, намеренный двуголосый и внутренне диалогизованный гибрид обладает совершенно специфической синтаксической структурой: в нем в пределах одного высказывания слиты два потенциальных высказывания, как бы две реплики возможного диалога. Правда, эти потенциальные реплики никогда не могут до конца

актуализоваться, вылиться в законченные высказывания, но их недоразвитые формы явственно прощупываются в синтаксической конструкции двуголосого гибрида. Дело здесь, конечно, не в смешении разнородных синтаксических форм, присущих разным языковым системам (как это может иметь место в органических гибридах), но именно в слиянии двух высказываний в одно высказывание. Такое слияние возможно и в одноязычных риторических гибридах (и здесь оно даже синтаксически более четко). Для романного же гибрида характерно слияние в одном высказывании двух социально различных высказываний. Синтаксическая конструкция намеренных гибридов изломана двумя индивидуализированными языковыми волями.

Резюмируя характеристику романного гибрида, мы можем сказать: в отличие от темного смешения языков в живых высказываниях на исторически становящемся языке (в сущности, всякое живое высказывание на живом языке в той или иной степени гибридно), романный гибрид — художественно организованная система сочетания языков, система, имеющая своей целью с помощью одного языка осветить другой язык, вылепить живой образ другого языка.

Намеренная художественно направленная гибридизация — один из существеннейших приемов построения образа языка. Необходимо отметить, что при гибридизации освещающий язык (обычно — система современного литературного языка) сам в известной степени объективируется до образа. Чем шире и глубже применяется в романе прием гибридизации, притом не с одним, а несколькими языками, тем объектнее становится сам изображающий и освещающий язык и превращается, наконец, в один из образов языков романа. Классические примеры: «Дон-Кихот», английский юмористический роман (Филдинг, Смоллетт, Стерн) и немецкий романтико-юмористический роман (Гиппель и Жан-Поль). В этих случаях обычно объективируется и самый процесс писания романа, и образ романиста (отчасти уже в «Дон-Кихоте», затем у Стерна, у Гиппеля, у Жан-Поля).

От гибридизации в собственном смысле отличается внутренне-диалогизованное взаимоосвещение языковых систем в их целом. Здесь уже нет прямого смешения

двух языков в пределах одного высказывания, — здесь актуализован в высказывании один язык, но он дан в свете другого языка. Этот второй язык не актуализуется и остается вне высказывания.

Самой характерной и ясной формой такого внутренне-диалогизованного взаимоосвещения языков является стилизация.

Всякая подлинная стилизация, как уже сказано, есть художественное изображение чужого языкового стиля, есть художественный образ чужого языка. В ней обязательно наличны два индивидуализованных языковых сознания: изображающее (то есть языковое сознание стилизатора) и изображаемое, стилизуемое. Стилизация отличается от прямого стиля именно этим наличием языкового сознания (современного стилизатора и его аудитории), в свете которого и воссоздается стилизуемый стиль, на фоне которого он приобретает новый смысл и значение.

Это второе языковое сознание стилизатора и его современников работает на материале стилизуемого языка; непосредственно о предмете стилизатор говорит только на этом чужом для него стилизуемом языке. Но самый этот стилизуемый язык показан в свете современного языкового сознания стилизатора. Современный язык дает определенное освещение стилизуемому языку: выделяет одни моменты, оставляет в тени другие, создает особую акцентуировку его моментов как моментов языка, создает определенные резонансы стилизуемого языка с современным языковым сознанием, одним словом, создает свободный образ чужого языка, выражающий не только стилизуемую, но и стилизующую языковую и художественную волю.

Такова стилизация. Другой, наиболее близкий к ней тип взаимоосвещения — вариация. При стилизации языковое сознание стилизатора работает исключительно на материале стилизуемого языка: оно освещает этот стилизуемый язык, привносит в него свои чужеязыковые интересы, но не свой чужеязыковой современный материал. Стилизация как таковая должна быть выдержана до конца. Если же современный языковой материал (слово, форма, оборот и т. п.) проник в стилизацию, — это ее недостаток, ошибка: анахронизм, модернизм.

Но такая невыдержанность может стать нарочитой и организованной: стилизующее языковое сознание может

не только освещать стилизуемый язык, но и само получить слово и вносить свой тематический и языковой материал в стилизуемый язык. В этом случае перед нами уже не стилизация, а вариация (часто переходящая в гибридизацию).

Вариация свободно вносит чужеязыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытуя его, в новые и невозможные для него самого ситуации.

Значение как прямой стилизации, так и вариации в истории романа очень велико и уступает только значению пародии. На стилизациях проза училась художественному изображению языков, правда, языков сложившихся и стилистически оформившихся (или прямо стилей), а не сырых и часто еще потенциальных языков живого разноречия (становящихся и еще не имеющих стиля). Образ языка, создаваемый стилизацией,—наиболее спокойный и художественно завершенный образ, допускающий максимум доступного для романной прозы эстетизма. Поэтому великие мастера стилизации, как Мериме, Франс, Анри де Ренье и другие, были представителями эстетизма в романе (доступного этому жанру лишь в узких пределах).

Значение стилизации в эпохи формирования основных направлений и стилистических линий романного жанра — особая тема, которой мы коснемся в последней исторической главе работы.

В другом типе внутренне-диалогического взаимоосвещения языков интенции изображающего слова не согласны с интенциями изображаемого слова, противоборствуют им, изображают действительный предметный мир не с помощью изображаемого языка, как продуктивной точки зрения, а путем его разоблачающего разрушения. Такова — пародийная стилизация.

Однако такая пародийная стилизация может создавать образ языка и соответствующего ему мира лишь при условии, если она не является голым и поверхностным разрушением чужого языка, как в риторической пародии. Чтобы быть существенной и продуктивной, пародия должна быть именно пародийной стилизацией, то есть должна воссоздавать пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней

логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир.

Между стилизацией и пародией располагаются, как между пределами, многообразнейшие формы взаимоосвещения языков и прямых гибридов, определяемые многообразнейшими взаимоотношениями языков, языковых и речевых воль, встретившихся в пределах одного высказывания. Борьба, происходящая внутри слова, степень сопротивления, оказываемого пародируемым словом пародирующему, степень оформленности изображаемых социальных языков и степени их индивидуализации при изображении, наконец, окружающее разноречие, всегда служащее диалогизующим фоном и резонатором, — создают разнообразие приемов изображения чужого языка.

Диалогическое сопоставление чистых языков в романе рядом с гибридизацией является могущественным средством создания образов языков. Диалогическое сопоставление языков (а не смыслов в пределах языка) очерчивает границы языков, создает ощущение этих границ, заставляет прощупывать пластические формы языков.

Самый диалог в романе как композиционная форма неразрывно связан с диалогом языков, звучащим в гибридах и в диалогизующем фоне романа. Поэтому диалог в романе — диалог особого рода. Прежде всего он, как мы уже говорили, не может быть исчерпан в сюжетно-прагматических диалогах действующих лиц. Он чреват бесконечным разнообразием сюжетно-прагматических диалогических противостояний, которые его не разрешают и разрешить не могут, которые как бы только иллюстрируют (как один из многих возможных) этот безысходный глубинный диалог языков, определяемый самим социально-идеологическим становлением языков и общества. Диалог языков — это диалог не только социальных сил в статике их сосуществования, но и диалог времен, эпох и дней, умирающего, живущего, рождающегося: сосуществование и становление слиты здесь в неразрывное конкретное единство противоречивого и разноречивого многообразия. В него погружены сюжетно-прагматические романные диалоги; от него, то есть от диалога языков, они заимствуют свою безысходность, свою недосказанность и недоразуменность, свою жизненную конкретность, свою «натуралистичность», — все то,

что так резко отличает их от чисто драматических диалогов.

Чистые языки в романе в диалогах и в монологах романных персонажей подчиняются той же задаче создания образа языка.

Самый сюжет подчинен этой задаче — соотнесения и взаимного раскрытия языков. Романный сюжет должен организовать раскрытие социальных языков и идеологий, их показ и их испытание: испытание слова, мировоззрения и идеологически обоснованного поступка, или показ быта социальных, исторических и национальных миров и мирков (описательные, бытовые и географические романы), или социально-идеологических миров эпох (мемуарный роман, разновидности исторического романа), или возрастов и поколений в связи с эпохами и социально-идеологическими мирами (роман воспитания и становления). Одним словом, романный сюжет служит изображению говорящих людей и их идеологических миров. В романе осуществляется узнание в чужом языке своего языка, в чужом кругозоре — своего кругозора. В нем происходит идеологический перевод чужого языка, преодоление чуждости—только случайной, внешней и кажущейся. Для исторического романа характерна положительная модернизация, стирание граней времен, узнание в прошлом вечного настоящего. Создание образов языков — ведущая стилистическая задача романного жанра.

Всякий роман в его целом с точки зрения воплощенного в нем языка и языкового сознания есть гибрид. Но подчеркиваем еще раз: намеренный и сознательный художественно организованный гибрид, а не темное механическое смешение языков (точнее — элементов языков). Художественный образ языка — такова цель намеренной романной гибридизации.

Поэтому романист вовсе не стремится к лингвистическому (диалектологическому) точному и полному воспроизведению эмпирики вводимых им чужих языков, — он стремится лишь к художественной выдержанности образов этих языков.

Художественный гибрид требует громадного труда: он насквозь простилизован, продуман, взвешен, дистанциирован. Этим он в корне отличается от легкомыслен-

ного, бездумного и бессистемного, часто граничащего с простой безграмотностью, смешения языков у посредственных прозаиков. В таких гибридах нет сочетания выдержанных систем языка, а просто смешение элементов языков. Это не оркестровка разноречием, а в большинстве случаев просто не чистый и не обработанный прямой авторский язык.

Роман не только не освобождает от необходимости глубокого и тонкого знания литературного языка, но требует, кроме того, еще знания и языков разноречия. Роман требует расширения и углубления языкового кругозора, утончения нашего восприятия социально-языковых дифференциаций.

Глава V

ДВЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЛИНИИ ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНА

Роман — выражение галилеевского языкового ознания, отказавшегося от абсолютизма единого и единственного языка, то есть от признания своего языка единственным словесно-смысловым центром идеологического мира, и осознавшего множественность национальных и, главное, социальных языков, равно могущих быть «языками правды», но и равно относительных, объектных и ограниченных языков социальных групп, профессий и быта. Роман предполагает словесно-смысловую децентрализацию идеологического мира, известную языковую бесприютность литературного сознания, утратившего непререкаемую и единую языковую среду идеологического мышления, оказавшегося среди социальных языков в пределах одного языка и среди национальных языков в пределах одной культуры (эллинистической, христианской, протестантской), одного культурно-политического мира (эллинистических государств, Римской империи и т. п.).

Дело идет об очень важном и, в сущности, радикальном перевороте в судьбах человеческого слова: о существенном освобождении культурно-смысловых и экспрессивных интенций от власти одного и единого языка, а следовательно, и об утрате ощущения языка как мифа, как абсолютной формы мышления. Для это-

го недостаточно одного открытия разноязычия культурного мира и разноречивости собственного национального языка, — необходимо открытие существенности этого факта и всех вытекающих из него последствий, что возможно лишь при определенных социально-исторических условиях.

Чтобы стала возможной художественно глубокая игра социальными языками, необходимо радикальное изменение ощущения слова в общелитературном и языковом плане. Необходимо освоиться со словом как с объектным, характерным, но в то же время и интенциональным явлением, необходимо научиться ощущать «внутреннюю форму» (в гумбольдтовском смысле) в чужом языке и «внутреннюю форму» своего языка как чужую; нужно научиться ощущать объектность, типичность, характерность не только действий, жестов и отдельных слов и выражений, но и точек зрения, мировоззрений и мироощущений, органически единых с выражающим их языком. Это возможно только для сознания, органически причастного универсуму взаимоосвещающихся языков. Для этого необходимо существенное пересечение языков в данном одном сознании, равно причастном этим нескольким языкам.

Децентрализация словесно-идеологического мира, находящая свое выражение в романе, предполагает существенно дифференцированную социальную группу, находящуюся в напряженном и существенном взаимодействии с другими социальными группами. Замкнутое сословие, каста, класс в своем внутренне-едином и устойчивом ядре, если они не охвачены разложением и не выведены из своего внутреннего равновесия и самодовления, не могут быть социально продуктивной почвой для развития романа: факт разноречия и разноязычия может здесь спокойно игнорироваться литературно-языковым сознанием с высоты его непререкаемо-авторитетного единого языка. Разноречие, бушующее за пределами этого замкнутого культурного мира с его литературным языком, способно посылать в низкие жанры только чисто объектные, безинтенциональные речевые образы, слова-вещи, лишенные романно-прозаических потенций. Нужно, чтобы разноречие захлестнуло бы культурное сознание и его язык, проникло бы до его ядра, релятивизовало бы и лишило наивной бесспорности основную языковую систему идеологии и литературы.

Но и этого мало. Даже раздираемый социальной борьбой коллектив, если он остается национально замкнутым и изолированным, — еще недостаточная социальная почва для глубокой релятивизации литературно-языкового сознания, для перестройки его на новый прозаический лад. Внутренняя разноречивость литературного диалекта и его внелитературного окружения, то есть всего диалектологического состава данного национального языка, должна ощутить себя объятой океаном разноречия, притом существенного, раскрывшегося в полноте своей интенциональности, своих мифологических, религиозных, социально-политических, литературных и иных культурно-идеологических систем. Пусть это вненациональное разноязычие и не проникнет в систему литературного языка и прозаических жанров (как проникают туда внелитературные диалекты того же языка), — но это внешнее разноязычие укрепит и углубит внутреннюю разноречивость самого литературного языка, ослабит власть предания и традиций, еще сковывающих языковое сознание, разложит систему национального мифа, органически сросшегося с языком, и, собственно, до конца разрушит мифическое и магическое ощущение языка и слова. Существенная причастность чужим культурам и языкам (одно без другого невозможно) неизбежно приведет к разъединению интенций и языка, мысли и языка, экспрессии и языка.

Мы говорим о разъединении в смысле разрушения той абсолютной сращенности между идеологическим смыслом и языком, которой определяется мифологическое и магическое мышление. Абсолютная сращенность между словом и конкретным идеологическим смыслом есть, безусловно, одна из существенных конститутивных особенностей мифа, определяющая развитие мифологических образов, с одной стороны, и специфическое ощущение языковых форм, значений и стилистических сочетаний — с другой. Мифологическое мышление во власти своего языка, который из себя самого порождает мифологическую действительность и свои языковые связи и взаимоотношения выдает за связи и взаимоотношения моментов самой действительности (переход языковых категорий и зависимостей в категории теогонические и космогонические), — но и язык во власти образов мифологического мышления, которые сковывают его интенциональное движение, затрудняя языковым категориям

приобретать общность и гибкость, более чистую формальность (в результате их сращенности с конкретно-вещными отношениями), и ограничивают экспрессивные возможности слова[1].

Конечно, эта полнота власти мифа над языком и языка над восприятием и мышлением действительности лежит в доисторическом и потому неизбежно гипотетическом прошлом языкового сознания[2]. Но и там, где абсолютизм этой власти давно отменен, — уже в исторические эпохи языкового сознания, — мифологическое ощущение языкового авторитета и непосредственность отдачи всего смысла и всей экспрессии его непререкаемому единству достаточно сильны во всех высоких идеологических жанрах, чтобы исключить возможность художественно существенного использования языковой разноречивости в больших формах литературы. Сопротивление единого канонического языка, укрепленного не поколебленным еще единством национального мифа, еще слишком сильно, чтобы разноречие могло релятивизовать и децентрализовать литературно-языковое сознание. Эта словесно-идеологическая децентрализация произойдет лишь тогда, когда национальная культура утратит свою замкнутость и самодовление, когда она осознает себя среди других культур и языков. Этим будут подрыты корни мифического ощущения языка, зиждущегося на абсолютном слиянии идеологического смысла с языком; будет вызвано острое ощущение границ языка, границ социальных, национальных и смысловых; язык раскроется в своей человеческой характерности, за его словами, формами, стилями начнут сквозить национально-характерные, социально-типичные лица, образы говорящих, притом за всеми слоями языка без исключения, и за наиболее интенциональными — за языками высоких идеологических жанров. Язык (точнее — языки) сам становится художественно завершимым обра-

---

[1] Мы не можем входить здесь в существо проблемы взаимоотношения языка и мифа. В соответствующей литературе проблема эта до последнего времени трактовалась в психологическом плане с установкой на фольклор и без связи с конкретными проблемами истории языкового сознания (Штейнталь, Лацарус, Вундт и др.). У нас в существенную связь эти вопросы поставлены Потебнею и Веселовским.

[2] Впервые эта гипотетическая область начинает становиться достоянием науки в «палеонтологии значений» яфетидологов.

зом человечески характерного мироощущения и мировоззрения. Язык из непререкаемого и единственного воплощения смысла и правды становится одной из возможных гипотез смысла.

Аналогично обстоит дело и там, где единый и единственный литературный язык — чужой язык. Необходимо разложение и падение связанного с ним религиозного, политического и идеологического авторитета. В процессе этого разложения и созревает художественно-прозаическое децентрализованное языковое сознание, опирающееся на социальное разноречие национальных разговорных языков.

Так появляются зачатки романной прозы в разноязычном и разноречивом мире эллинистической эпохи, в императорском Риме, в процессе разложения и падения средневековой церковной словесно-идеологической централизации. Так и в новое время расцвет романа связан всегда с разложением устойчивых словесно-идеологических систем и с усилением и интенционализацией в противовес им языковой разноречивости как в пределах самого литературного диалекта, так и вне его.

Вопрос об античной романной прозе очень сложен. Зачатки подлинной двуголосой и двуязычной прозы здесь не всегда довлели роману, как определенной композиционной и тематической конструкции, и даже по преимуществу расцветали в иных жанровых формах: в реалистических новеллах, в сатирах[1], в некоторых биографических и автобиографических формах[2], в некото-

---

[1] Общеизвестны иронические самоосвещения в сатирах Горация. Юмористическая установка по отношению к собственному «я» в сатирах всегда включает в себя элементы пародийной стилизации обычных подходов, чужих точек зрения и ходячих мнений. Еще ближе к романной оркестровке смысла сатиры Марка Варрона; по сохранившимся фрагментам можно судить о наличии пародийной стилизации ученой и морально-проповеднической речи.

[2] Элементы оркестровки разноречием и зачатки подлинного прозаического стиля в «Апологии Сократа». Вообще образ Сократа и его речей носит у Платона подлинно-прозаический характер. Но особенно интересны формы позднеэллинистической и христианской автобиографии, сочетающие исповедальную историю обращения с элементами авантюрного и нравоописательного романа, о которых до нас дошли сведения (самые произведения не сохранились): Диона Хризостома, Юстина (мученика), Киприана и так называемый Климентинский круг легенд. Наконец, те же элементы мы найдем и у Боэция.

рых чисто риторических жанрах (например, в диатрибе) [1], в исторических и, наконец, эпистолярных жанрах [2]. Повсюду здесь — зачатки подлинной романно-прозаической оркестровки смысла разноречием. В этом двуголосом подлинно-прозаическом плане построены и дошедшие до нас варианты «романа об осле» (лжелукиановский и апулеевский) и роман Петрония.

Таким образом, на античной почве сложились важнейшие элементы двуголосого и двуязычного романа, оказавшие в средние века и в новое время могущественное влияние на важнейшие разновидности романного жанра: на роман испытания (житийно-исповедально-проблемно-авантюрную его ветвь — до Достоевского и наших дней), на роман воспитания и становления, особенно на автобиографическую его ветвь, на бытовой сатирический роман и др., то есть на те именно разновидности романного жанра, которые непосредственно вводят диалогизованное разноречие в свой состав, притом разноречие низких жанров и бытовое. Но на самой античной почве эти элементы, рассеянные по многообразным жанрам, не слились в единое полноводное русло романа, а определили собой только единичные неполносложные образцы этой стилистической линии романа (Апулей и Петроний).

К совершенно иной стилистической линии относятся так называемые «софистические романы» [3]. Романы эти характеризуются резкой и последовательной стилизацией всего материала, то есть чисто монологическою выдержанностью стиля (абстрактно-идеализующего). Между тем именно софистические романы композиционно и тематически, по-видимому, наиболее полно выражают природу романного жанра на античной почве. Они оказывали могущественнейшее влияние и на развитие вы-

---

[1] Из всех риторических форм эллинизма диатриба заключает в себе наибольшее количество романно-прозаических потенций: она допускает и даже требует разнообразия речевых манер, драматизованного и пародийно-иронического воспроизведения чужих точек зрения, допускает смешение стихов и прозы и т. п. Об отношении риторических форм к роману см. дальше.

[2] Достаточно назвать письма Цицерона к Аттику.

[3] См.: Б. Грифцов. Теория романа (М., 1927), а также вступительную статью к переводу романа Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт» А. Болдырева (изд-во «Всемирной литературы», М., ГИЗ, 1925); в статье освещено положение вопроса о софистическом романе.

соких жанровых разновидностей европейского романа почти до XIX века: на средневековый роман, на галантный роман XV—XVI веков («Амадис» и особенно на пастушеский роман), на роман барокко и, наконец, даже на роман просветителей (например, Вольтера). Они же в значительной степени определили и те теоретические представления о романном жанре и его требованиях, которые были господствующими до конца XVIII века [1].

Абстрактно-идеализующая стилизация софистического романа допускает все же известное разнообразие стилистических манер, что неизбежно при разнообразии тех относительно самостоятельных конструктивных частей и жанров, которые в таком изобилии вводятся в состав романа: рассказ от автора и рассказы действующих лиц и свидетелей, описания страны, природы, городов, достопримечательностей, произведений искусства. описания, стремящиеся к законченности и к известной специальной ценности, рассуждения, также стремящиеся к законченной исчерпанности своих ученых, философских, моральных тем, афоризмы, вставные рассказы, риторические речи, относящиеся к различным риторическим формам, письма, развитой диалог. Правда, степень стилистической самостоятельности этих частей резко не соответствует степени конструктивной самостоятельности и жанровой законченности их, но — главное — все они, по-видимому, равно интенциональны и равно условны, лежат в одной словесно-смысловой плоскости, одинаково и прямо выражают авторские интенции.

Однако самая условность и крайняя (абстрактная) последовательность этой стилизации сама по себе специфична. За ней нет никакой единой, существенной и прочной идеологической системы — религиозной, социально-политической, философской и т. п. Софистический роман абсолютно децентрализован идеологически (как и вся риторика «второй софистики»). Единство стиля предоставлено здесь самому себе, ни в чем не укоренено, не укреплено единством культурно-идеологического мира; единство этого стиля — периферийно, «словесно».

---

[1] Эти представления нашли свое выражение в первом и авторитетнейшем специальном исследовании о романе — в книге Юэ (1670 г.). В области специальных проблем античного романа эта книга нашла свою смену лишь в работе Э. Роде, то есть только через двести лет (1876 г.).

Самая абстрактность и крайняя отрешенность этой стилизации говорит о том океане существенного разноречия, из которого подымается словесное единство этих произведений, подымается, вовсе не преодолевая этого разноречия путем погружения в свой предмет (как в подлинной поэзии). Но мы, к сожалению, не знаем, в какой мере рассчитан этот стиль на восприятие его именно на фоне этого разноречия. Ведь совсем не исключена возможность диалогической соотнесенности его моментов с существующими языками разноречия. Мы не знаем, какие функции несут здесь, например, те многочисленнейшие и разнородные реминисценции, которыми полны эти романы: прямо интенциональную, как поэтическая реминисценция, или иную — прозаическую, то есть, может быть, эти реминисценции являются двуголосыми образованиями. Всегда ли прямо интенциональны, полносмысленны, рассуждения и сентенции? Не носят ли они часто иронического или прямо пародийного характера? В целом ряде случаев самое композиционное место их заставляет нас это предполагать. Так, где длинные и отвлеченные рассуждения несут ретардирующую функцию и перебивают рассказ в самый острый и напряженный момент его, там самая неуместность их (особенно где педантически обстоятельные рассуждения цепляются за нарочито случайный повод) бросает на них объектную тень и заставляет подозревать пародийную стилизацию[1].

Пародию, если она не груба (то есть именно там, где она художественно-прозаична), вообще очень трудно раскрыть, не зная ее чуже-словесного фона, ее второго контекста. В мировой литературе, вероятно, немало таких произведений, о пародийном характере которых мы теперь даже и не подозреваем. В мировой литературе вообще безоговорочно сказанных и чисто одноголосых слов, вероятно, очень мало. Но мы смотрим на мировую литературу с очень ограниченного в пространстве и времени островка однотонной и одноголосой словесной культуры. И, как мы дальше увидим, существуют такие типы и разновидности двуголосого слова, двуголосость которых очень легко утрачивается восприятием и которые при одноголосой прямой переакцентуации их

---

[1] Ср. с крайней формой этого приема у Стерна и с более разнообразными колебаниями степеней пародийности у Жан-Поля.

не теряют полностью своего художественного значения (они сливаются с массой прямых авторских слов).

Наличие пародийной стилизации и иных разновидностей двуголосого слова в софистическом романе несомненно[1], но трудно сказать, каков их удельный вес в нем. Для нас в значительной степени утрачен тот разноречивый словесно-смысловой фон, на котором звучали эти романы и с которым они были диалогически соотнесены. Может быть, та абстрактно-прямолинейная стилизация, которая кажется нам в этих романах столь однообразной и плоской, на фоне современного им разноречия казалась живее и разнообразнее, ибо вступала в двуголосую игру с моментами этого разноречия и перекликалась с ними диалогически.

Софистический роман зачинает *первую* (как мы ее условно назовем) *стилистическую линию европейского романа*. В отличие от второй линии, которая на античной почве только подготовлялась в разнороднейших жанрах и не оформилась еще в законченном романном типе (таким законченным типом второй линии нельзя считать ни апулеевский, ни петрониевский роман), — первая линия нашла в софистическом романе достаточно полное и законченное выражение, определившее, как уже сказано, всю последующую историю этой линии. Основная особенность ее — одноязычность и одностильность (более или менее строго выдержанные); разноречие остается вне романа, но оно определяет его как диалогизующий фон, с которым полемически и апологетически соотнесен язык и мир романа.

И в дальнейшей истории европейского романа мы наблюдаем те же две основные линии его стилистического развития. Вторая линия, к которой принадлежат величайшие представители романного жанра (его разновидности и отдельные произведения), вводит социальное разноречие в состав романа, оркеструя им свой смысл и часто вовсе отказываясь от прямого и чистого авторского слова. Первая линия, наиболее сильно вос-

---

[1] Так, Болдырев в указанной статье отмечает пародийное использование Ахиллом Татием традиционного мотива вещего сна. Болдырев, впрочем, считает роман Татия уклоняющимся от традиционного типа в сторону приближения к комическому роману нравов.

принимавшая влияние софистического романа, оставляет (в основном) разноречие вне себя, то есть вне языка романа; этот язык специфически, по-романному, стилизован. Однако, как сказано, он установлен на восприятии его именно на фоне разноречия, с различными моментами которого он диалогически соотнесен. Абстрактная идеализующая стилизация таких романов определяется, следовательно, не только своим предметом и прямой экспрессией говорящего (как в чисто поэтическом слове), но и чужим словом, разноречием. Эта стилизация инвольвирует оглядку на чужие языки, на иные точки зрения и иные предметно-смысловые кругозоры. Таково одно из существеннейших отличий романной стилизации от поэтической.

Как первая, так и вторая стилистическая линия романа, в свою очередь, разделяется на ряд своеобразных стилистических вариаций. Наконец, обе линии скрещиваются и многообразно переплетаются, то есть стилизация материала соединяется с его разноречивой оркестровкой.

Несколько слов о классическом стихотворном рыцарском романе.

Литературно-языковое (и шире — идеологически-языковое) сознание творцов и аудитории этих романов было сложно: с одной стороны, оно было социально-идеологически централизовано, слагаясь на твердой и устойчивой сословно-классовой почве. Это сознание было почти кастовым по своей уверенной социальной замкнутости и самодовлению. Но в то же время это сознание не обладало единым языком, органически сросшимся с единым же культурно-идеологическим миром мифа, преданий, верований, традиций, идеологических систем. В культурно-языковом отношении оно было глубоко децентрализовано и в значительной степени интернационально. Конститутивным для этого литературно-языкового сознания был прежде всего разрыв между языком и материалом, с одной стороны, и между материалом и современной действительностью — с другой. Оно жило в мире чужих языков и чужих культур. В процессе их переработки, ассимиляции, подчинения их единству сословно-классового кругозора и его идеалов, и, наконец, в процессе противопоставления себя окружа-

ющему разноречию народных низов слагалось и формировалось литературно-языковое сознание творцов и слушателей стихотворного рыцарского романа. Оно непрерывно имело дело с чужим словом и с чужим миром: античная литература, раннехристианская легенда, бретонско-кельтские сказания (но не родной народный эпос, который достигал своего расцвета в ту же эпоху, что и рыцарский роман, параллельно с ним, но независимо от него и без всякого на него влияния), — все это служило тем разнородным и разноязычным (латинский и национальные языки) материалом, в который облекалось, преодолевая его чуждость, единство сословно-классового сознания рыцарского романа. Перевод, переработка, переосмысление, переакцентуация — многостепенная взаимоориентация с чужим словом и с чужою интенцией — таков процесс формирования литературного сознания, творившего рыцарский роман. Пусть не все этапы этого процесса взаимоориентации с чужим словом проделывались индивидуальным сознанием того или иного творца рыцарского романа, — но процесс этот совершался в литературно-языковом сознании эпохи и определял творчество отдельных индивидов. Материал и язык не были даны в безусловном единстве (как для творцов эпоса), а были разорваны, разобщены и должны были искать друг друга.

Этим и определяется своеобразие стиля рыцарского романа. В нем нет ни грана языковой и речевой наивности. Наивность (если она вообще в нем есть) нужно отнести за счет еще не разложенного и прочного сословного единства. Это единство сумело проникнуть во все элементы чужого материала, сумело их переоформить и переакцентуировать в такой степени, что мир этих романов кажется нам эпически единым миром. Классический стихотворный рыцарский роман, действительно, лежит на границе между эпосом и романом, но все же он отчетливо переступает эту границу в сторону романа. Такие наиболее глубокие и совершенные образцы этого жанра, как «Парцифаль» Вольфрама, являются уже подлинными романами. Вольфрамовского «Парцифаля» уже никак нельзя отнести к чистой первой стилистической линии романа. Этот роман — первый глубоко и существенно двуголосый немецкий роман, сумевший совместить безусловность своих интенций с тонким и мудрым соблюдением дистанций по отношению к язы-

ку, с легкой объектностью и относительностью этого языка, чуть-чуть отодвинутого от уст автора легкой усмешкой[1].

С первыми прозаическими романами в языковом отношении дело обстояло аналогично. Момент перевода и переработки здесь выступает еще резче и грубее. Можно прямо сказать, что европейская романная проза рождается и вырабатывается в процессе свободного (переоформляющего) перевода чужих произведений. Только в процессе рождения французской романной прозы момент перевода в собственном смысле не был столь характерен, — здесь для этого процесса более существен момент «переложения» эпических стихов в прозу. Рождение же романной прозы в Германии особенно символически наглядно: здесь она создается онемеченной французской аристократией путем перевода и переложения французской прозы или стихов. Так зачинается романная проза в Германии.

Языковое сознание творцов прозаического романа было вполне децентрализовано и релятивизовано. Оно свободно блуждало между языками за своими материалами, с легкостью отрешая любой материал от любого языка (в кругу доступных) и приобщая его «своему» языку и миру. И э от «свой язык» — еще неустойчивый, еще слагающийся, — не оказывал никакого сопротивления переводчику-перелагателю. В результате — полный разрыв между языком и материалом, их глубокое равнодушие друг к другу. Из этой-то взаимной чуждости языка и материала и рождается специфический «стиль» этой прозы.

В сущности, здесь нельзя даже говорить о стиле, но лишь о форме изложения. Здесь именно происходит замена стиля изложением. Стиль определяется существенным и творческим отношением слова к своему предмету, к самому говорящему и к чуждому слову; он стремится органически приобщить материал языку и язык

[1] «Парцифаль» — первый проблемный роман и роман становления. Эта жанровая разновидность — в отличие от чисто дидактического (риторического), преимущественно одноголосого, романа воспитания («Киропедия» — «Телемак» — «Эмиль») — требует двуголосого слова. Своеобразную вариацию этой разновидности представляет собою юмористический роман воспитания с резким пародийным уклоном.

материалу. Стиль вовсе не излагает нечто уже помимо этого изложения сложившееся и словесно оформленное, данное; стиль или непосредственно и прямо проникает в предмет, как в поэзии, или преломляет свои интенции, как в художественной прозе (ведь и прозаик-романист не излагает чужую речь, а строит ее художественный образ). Так, стихотворный рыцарский роман, хотя он также определялся разрывом между материалом и языком, преодолевает этот разрыв, приобщает материал языку и создает особую разновидность подлинного романного стиля[1]. Первая же европейская романная проза рождается и формируется именно как проза изложения, и это надолго определило ее судьбы.

Конечно, не только самый голый факт свободного перевода чужих текстов и не только культурный интернационализм ее творцов определяют специфичность этой излагающей прозы, — ведь и творцы и слушатели стихотворного рыцарского романа культурно были достаточно интернациональны, — но прежде всего тот факт, что уже не было у этой прозы единого и крепкого социального базиса, уверенного и спокойного сословного самодовления.

Книгопечатание, как известно, сыграло в истории прозаического рыцарского романа исключительно важную роль, раздвинув и социально перемешав аудиторию его[2]. Оно же содействовало существенному для романного жанра переводу слова на немой регистр восприятия. Эта социальная дезориентация прозаического романа в последующем развитии его углубляется все дальше и дальше, начинается социальное блуждание рыцарского романа, созданного в XIV и XV веках, блуждание, кончающееся его превращением в «народную литературу» для чтения низовых социальных групп, откуда его снова извлекли на свет литературно-квалифицированного сознания романтики.

Остановимся несколько на специфичности этого первого романно-прозаического слова, оторванного от мате-

---

[1] Самый процесс переводов и ассимиляции чужого материала совершается здесь не в индивидуальном сознании творцов романа: процесс этот, длительный и многостепенный, совершался в литературно-языковом сознании эпохи; индивидуальное сознание не начинало и не кончало его, а приобщалось ему.

[2] В конце XV и в начале XVI века выходят печатные издания почти всех созданных к этому времени рыцарских романов.

риала и не проникнутого единством социальной идеологии, окруженного разноречием и разноязычием и лишенного в нем всякой опоры и центра. Это блуждающее и ни в чем не укорененное слово должно было стать специфически-условным, — не здоровой условностью поэтического слова, а тою условностью, которая является результатом невозможности художественно использовать и оформить слово до конца, во всех его моментах.

В слове, оторванном от материала и от устойчивого и органического идеологического единства, оказывается много лишнего, ненужного, не поддающегося подлинно художественному осмыслению. Все это лишнее в слове нужно нейтрализовать или как-то устроить, чтобы оно не мешало, нужно вывести слово из состояния сырого материала. Для этой цели и служит специфическая условность: все, что не может быть осмыслено, облекается в условную штампованную форму, выглаживается, выравнивается, полируется, украшается и т. п. Все, что лишено подлинного художественного осмысления, должно замениться условной общепринятостью и украшенностью.

Что делать слову, оторванному как от материала, так и от идеологического единства, со своим звуковым образом, с неисчерпываемым богатством разнообразных форм, оттенков и нюансов, синтаксической и интонационной структуры, с неисчерпаемой же предметной и социальной многосмысленностью своей? Всего этого не нужно излагающему слову, ибо все это не может быть органически сращено с материалом, не может быть пронизано интенциями. Все это подвергается поэтому условному внешнему устроению: звуковой образ стремится к пустому благозвучию, синтаксическая и интонационная структура — к пустой легкости и гладкости или такой же пустой риторической усложненности и витиеватости, к внешнему орнаментализму, семантическая многозначность — к пустой однозначности. Излагающая проза может, конечно, в изобилии украшать себя и поэтическими тропами, но здесь они лишены подлинного поэтического значения.

Таким путем излагающая проза как бы легализует и канонизует абсолютный разрыв между языком и материалом, находит для него форму стилистического — условного и кажущегося — преодоления. Ей становится

теперь доступен любой материал из любого источника. Язык для нее — нейтральная стихия, притом приятная и разукрашенная,— позволяющая сосредоточиться на увлекательности, на внешней значительности, остроте, трогательности самого материала.

В этом направлении продолжается развитие излагающей прозы в рыцарском романе до достижения им своих вершин в «Амадисе» [1] и затем в пастушеском романе. Однако на пути этого развития излагающая проза обогащается новыми существенными моментами, позволяющими ей приблизиться к подлинному романному стилю и определить первую основную стилистическую линию развития европейского романа. Правда, полное органическое воссоединение и взаимопроникновение языка и материала на почве романа произойдет не здесь, а во второй линии, в преломляющем и оркеструющем свои интенции стиле, то есть на том пути, который стал основным и наиболее продуктивным в истории европейского романа.

В процессе развития излагающей романной прозы вырабатывается особая оценочная категория «литературности языка», или — ближе к духу первоначального понимания — «облагороженности языка». Это не стилистическая категория в точном смысле слова, ибо за ней не стоит никаких определенных художественно-существенных жанровых требований; но в то же время это и не языковая категория, выделяющая литературный язык как определенное социально-диалектологическое единство. Категория «литературности» и «облагороженности» лежит на границе между стилистическим требованием и оценкой и лингвистическим констатированием и нормированием (то есть усмотрением принадлежности данной формы к определенному диалекту и установлением языковой правильности ее).

Сюда входит и популярность и доступность: приспособление к апперцептивному фону, чтобы сказанное легко укладывалось на этом фоне, не диалогизуя его, не вызывая резких диалогических разнозвучий; гладкость и сглаживание стиля.

В различных национальных языках и в различные эпохи эта общая, как бы внежанровая, категория «лите-

---

[1] «Амадис», отрешенный от своей испанской почвы, стал вполне интернациональным романом.

ратурного языка» наполняется различным конкретным содержанием и имеет различное значение как в истории литературы, так и в истории литературного языка. Но всегда и всюду район действия этой категории — разговорный язык литературно-образованного круга (в нашем случае — всех принадлежащих к «благородному обществу»), письменный язык его бытовых и полулитературных жанров (письма, дневники и т. п.), язык общественно-идеологических жанров (речи всякого рода, рассуждения, описания, статьи и т. п.), наконец, художественно-прозаические жанры и в особенности роман. Другими словами, эта категория претендует регулировать ту область литературного и бытового (в смысле диалектологическом) языка, которая не регулируется сложившимися строгими жанрами с их определенными и дифференцированными требованиями к своему языку; категории «общей литературности», конечно, нечего делать в области лирики, эпоса, трагедии. Она регулирует то разговорно-письменное разноречие, которое со всех сторон обтекает устойчивые и строгие поэтические жанры, требования которых никак не могут быть применены ни к разговорному, ни к бытовому письменному языку [1]. Она стремится упорядочить это разноречие, канонизовать для него некоторый языковой стиль.

Повторяем, конкретное содержание этой категории внежанровой литературности языка как такового может быть глубоко различным, может быть разной степени определенности и конкретности, может опираться на различные культурно-идеологические интенции, мотивировать себя различными интересами и ценностями: охранять социальную замкнутость привилегированного коллектива («язык благородного общества»), охранять национально-местные интересы, например, упрочить господство тосканского диалекта в итальянском литературном языке, защищать интересы культурно-политической централизации, как, например, во Франции в XVII веке. Далее, эта категория может иметь различных конкретных осуществителей: в этой роли может выступить, например, академическая грамматика, школа, салоны,

---

[1] Этот район действия категории «литературного языка» в иные эпохи может сужаться,— когда тот или иной полулитературный жанр вырабатывает устойчивый и дифференцированный канон (например, эпистолярный жанр).

литературные направления, определенные жанры и т. п. Далее, эта категория может стремиться к своему языковому пределу, то есть к языковой правильности: в этом случае она достигает максимальной общности, но зато лишается почти всякой идеологической окрашенности и определенности (в этом случае она мотивирует себя: «таков дух языка», «это — по-французски»), но она может, напротив, стремиться к своему стилистическому пределу: в этом случае ее содержание конкретизуется и идеологически и приобретает известную предметно-смысловую и экспрессивную определенность, и ее требования определенным образом квалифицируют говорящего и пишущего (в этом случае она мотивирует себя: «так должен мыслить, говорить и писать всякий благородный человек», или «всякий тонкий и чувствительный человек» и т. п.). В последнем случае «литературность», регулирующая жизненные и житейские жанры (разговор, письма, дневники), не может не оказывать — иногда очень глубокого — влияния на жизненное мышление и даже на самый стиль жизни, создавая «литературных людей» и «литературные поступки». Наконец, степень исторической действенности и существенности этой категории в истории литературы и в истории литературного языка может быть весьма различной: она может быть очень велика, например, во Франции в XVII и XVIII веках, но может быть и ничтожной; так, в иные эпохи разноречие (даже диалектологическое) захлестывает самые высокие поэтические жанры. Все это, то есть степени и характер исторической действенности, зависит, конечно, от содержания этой категории, от силы и устойчивости той культурной и политической инстанции, на которую она опирается.

Мы касаемся здесь этой чрезвычайно важной категории «общей литературности языка» лишь попутно. Нам важно ее значение не в литературе вообще и не в истории литературного языка, а лишь в истории романного стиля. Здесь это значение огромно: прямое значение в романах первой стилистической линии и косвенное — в романах второй линии.

Романы первой стилистической линии выступают с претензией организовывать и стилистически упорядочивать разноречие разговорного языка и письменных бытовых и полулитературных жанров. Этим в значительной степени определяется их отношение к разноречию. Рома-

ны же второй стилистической линии превращают этот организованный и облагороженный бытовой и литературный язык в существенный материал для своей оркестровки, а людей этого языка, то есть «литературных людей» с их литературным мышлением и литературными поступками,— в своих существенных героев.

Понимание стилистической сущности первой линии романа невозможно без учета этого важнейшего факта: особого отношения этих романов к разговорному языку и к жизненным и бытовым жанрам. Слово в романе строится в непрерывном взаимодействии со словом жизни. Прозаический рыцарский роман противопоставляет себя «низкому», «вульгарному» разноречию во всех областях жизни и выдвигает в противовес ему свое специфически-идеализованное — «облагороженное» слово. Вульгарное, не литературное слово пропитано низкими интенциями и грубой экспрессией, узко практически ориентировано, опутано пошлыми житейскими ассоциациями и пахнет специфическими контекстами. Ему рыцарский роман противопоставляет свое слово, связанное лишь с высокими и благородными ассоциациями, наполненное реминисценциями высоких контекстов (исторических, литературных, ученых). При этом такое облагороженное слово, в отличие от поэтического, может заместить вульгарное слово в разговорах, письмах и других бытовых жанрах, как эвфемизм замещает грубое выражение, ибо оно стремится ориентироваться в той же сфере, что и жизненное слово.

Рыцарский роман становится, таким образом, носителем категории внежанровой литературности языка, он претендует давать нормы для жизненного языка, учит хорошему стилю и хорошему тону: как разговаривать в обществе, как писать письма и т. п. Исключительно велико в этом отношении было влияние «Амадиса». Составлялись особые книги, вроде «Сокровищницы Амадиса», «Книги комплиментов», где собирались извлеченные из романа образцы разговоров, писем, речей и т. п., книги, пользовавшиеся громадным распространением и влиянием на протяжении всего XVII века. Рыцарский роман дает слово для всех возможных ситуаций и случаев жизни, повсюду противополагая себя вульгарному слову с его грубыми подходами.

Гениальное художественное изображение встреч облагороженного рыцарским романом слова с вульгарным

словом во всех существенных как для романа, так и для жизни ситуациях дает Сервантес. Внутренне-полемическая установка облагороженного слова в отношении к разноречию развернута в «Дон-Кихоте» в романных диалогах с Санчо и с другими представителями разноречивой и грубой реальности жизни — и в сюжетном движении романа. Потенциальная внутренняя диалогичность, заложенная в облагороженном слове, здесь актуализована и выведена наружу, — в диалогах и в сюжетном движении,— но, как всякая подлинная языковая диалогичность, она не исчерпывает себя в них до конца и драматически не завершается.

Для поэтического слова в узком смысле такое отношение к внелитературному разноречию, конечно, совершенно исключено. Поэтическое слово как таковое немыслимо и невозможно в жизненных ситуациях и в бытовых жанрах, оно не может и непосредственно противопоставлять себя разноречию, ибо у него нет с ним ближайшей общей почвы. Оно может, правда, влиять на бытовые жанры и даже на разговорный язык, но лишь косвенно.

Чтобы осуществлять свою задачу стилистической организации бытового языка, рыцарский прозаический роман должен был, конечно, вместить в свою конструкцию все многообразие бытовых и внутрилитературных идеологических жанров. Роман этот, как и софистический, был почти полной энциклопедией жанров своего времени. Конструктивно все вводные жанры обладали известной законченностью и самостоятельностью, поэтому они могли легко выделяться из романа и могли фигурировать в отдельности, как образцы. В зависимости от характера введенного жанра несколько варьировался, конечно, и стиль романа (отвечая лишь минимуму жанровых требований),— но во всем существенном он оставался однообразным; о жанровых языках в точном смысле говорить не приходится: через все разнообразие введенных жанров тянется один единообразно облагороженный язык.

Единство, или, точнее, единообразие, этого облагороженного языка не довлеет себе: оно полемично и абстрактно. В основе его лежит некая верная себе во всем благородная поза по отношению к низкой действительности. Но единство и верность себе этой благородной позы куплены ценою полемической абстракции и потому

инертны, неподвижны и мертвенны. Да иным и не может быть единство и выдержанность этих романов при их социальной дезориентации и идеологической беспочвенности. Предметный и экспрессивный кругозор этого романного слова — это не меняющийся и в бесконечность действительности убегающий кругозор живого подвижного человека, но это как бы скованный кругозор человека, стремящегося сохранять одну и ту же неподвижную позу и приходящего в движение не для того, чтобы увидеть, а, наоборот, для того, чтобы отвернуться, не замечать, отвлечься. Это — кругозор, наполненный не реальными вещами, а словесными реминисценциями литературных вещей и образов, полемически противопоставленных грубому разноречию реального мира и тщательно (но полемически нарочито и потому ощутимо) очищенных от возможных грубо-житейских ассоциаций.

Представители второй стилистической линии романа (Рабле, Фишарт, Сервантес и др.) пародийно обращают этот прием отвлечения, развертывая в сравнениях ряд нарочито грубых ассоциаций, низводящих сравниваемое в самую гущу низменно-прозаической обыденности, и этим разрушая высокий литературный план, достигнутый путем полемической абстракции. Разноречие мстит здесь за свое абстрактное вытеснение (например, в речах Санчо Пансы) [1].

Для второй стилистической линии облагороженный язык рыцарского романа с его полемической абстрактностью становится лишь одним из участников диалога языков, прозаическим образом языка, наиболее глубоким и полным у Сервантеса, образом, способным на внутреннее диалогическое сопротивление новым авторским интенциям, взволнованно-двуголосым образом.

К началу XVII века первая стилистическая линия романа начинает несколько изменяться: абстрактной идеализацией и абстрактным полемизмом романного

---

[1] Для немецкой литературы характерна особая склонность к этому приему низведения высоких слов путем развертывания ряда низких сравнений и ассоциаций. Введенный в немецкую литературу Вольфрамом фон Эшенбахом, этот прием в XV веке определял стиль народных проповедников вроде Гейлера фон Кайзерсберга, в XVI веке у Фишарта, в XVII веке в проповедях Абраама а Санта-Клара, в XVIII и XIX веках в романах Гиппеля и Жан-Поля.

стиля начинают пользоваться реальные исторические силы для осуществления более конкретных полемических и апологетических задач. Социальная дезориентация отвлеченной рыцарской романтики сменяется отчетливой социальной и политической ориентацией романа барокко.

Уже пастушеский роман существенно иначе ощущает свой материал и иначе направляет его стилизацию. Дело не только в более свободном творческом обращении с материалом [1], дело в изменении самых функций его. Грубо можно сказать так: в чужой материал уже не уходят от современной действительности, а облекают в него эту действительность, изображают в нем самих себя. Романтическое отношение к материалу начинает сменяться совсем иным — барочным. Найдена новая формула отношения к материалу, новый модус его художественного использования, который мы, опять же грубо, определим как переодевание окружающей действительности в чужой материал, как своеобразный героизующий маскарад [2]. Самоощущение эпохи становится сильным и высоким и пользуется разнообразным чужим материалом для выражения себя и для самоизображения. В пастушеском романе только начинается это новое ощущение материала и новый модус его использования: его амплитуда еще слишком узка и исторические силы эпохи еще не сконцентрировались. Момент интимно-лирического самовыражения преобладает в этих несколько камерных романах.

До конца развертывается и осуществляется новый модус использования материала в историко-героическом романе барокко. Эпоха с жадностью устремляется на поиски героически-напряженного материала во всех временах, странах и культурах; мощное самоощущение чувствует себя в силах органически облекаться во всякий героически-напряженный материал, из какого бы культурно-идеологического мира он ни исходил. Всякая

---

[1] С этим связаны существенные композиционные достижения пастушеского романа сравнительно с рыцарским: бóльшая концентрация действия, бóльшая завершенность целого, развитие стилизованного пейзажа. Следует указать также на введение мифологии (классической) и введение стихов в прозу.

[2] Характерна распространенность «диалога мертвых» — формы, дающей возможность беседовать на свои темы (современные и злободневные) с мудрецами, учеными и героями всех стран и всех эпох.

экзотика была желанной: восточный материал был распространен не менее, чем античный и средневековый. Находить и осуществлять себя в чужом, героизовать себя и свою борьбу на чужом материале — таков пафос барочного романа. Барочное мироощущение с его полярностями, с перенапряженностью его противоречивого единства, проникая в исторический материал, вытесняло оттуда всякий признак внутренней самостоятельности, всякое внутреннее сопротивление чужого культурного мира, создавшего этот материал, превращало его во внешнюю стилизованную оболочку для собственного содержания[1].

Историческое значение романа барокко исключительно велико. Почти все разновидности нового романа генетически возникли из различных моментов барочного романа. Будучи наследником всего предшествующего развития романа и широко использовав все это наследство (софистический роман, «Амадис», пастушеский роман), он сумел объединить в себе все те моменты, которые в дальнейшем развитии уже фигурируют в раздельности, как самостоятельные разновидности: проблемный, авантюрный, исторический, психологический, социальный моменты. Барочный роман стал для последующего времени энциклопедией материала: романных мотивов, сюжетных положений, ситуаций. Большинство мотивов нового романа, которые при сравнительном изучении обнаруживают свое античное или восточное происхождение, проникли сюда через посредство барочного романа; почти все генеалогические изыскания ближайшим образом ведут к нему и уже затем к его средневековым и античным источникам (и дальше — к востоку).

Для барочного романа справедливо усвоено обозначение — «роман испытания». В этом отношении он является завершением софистического романа, который тоже был романом испытания (верности и целомудрия разлученных возлюбленных). Но здесь, в барочном романе, это испытание героизма и верности героя, его всесторонней безупречности гораздо органичнее объединяет грандиозный и разнообразнейший материал романа. Все здесь — пробный камень, средство испытания для всех сторон и качеств героя, требуемых барочным идеа-

---

[1] Буквальное переодевание конкретных современников в «Астрее».

лом героизма. Материал глубоко и прочно организуется идеей испытания.

На идее испытания и других организующих идеях романного жанра необходимо остановиться особо.

Идея испытания героя и его слова, — может быть, самая основная организующая идея романа, создающая коренное отличие его от эпоса: эпический герой с самого начала стоит по ту сторону всякого испытания; атмосфера сомнения в героизме героя в эпическом мире немыслима.

Идея испытания позволяет глубоко и существенно организовать разнообразный романный материал вокруг героя. Но самое содержание идеи испытания в различные эпохи и в различных социальных группах может существенно меняться. В софистическом романе эта идея, сложившаяся на почве риторической казуистики второй софистики, носит грубо формальный и внешний характер (совершенно отсутствует психологический и этический момент). Иной была эта идея в раннехристианской легенде, житиях и автобиографиях-исповедях, соединяясь здесь обыкновенно с идеей кризиса и перерождения (это — зачаточные формы авантюрно-исповедального романа испытания). Христианская идея мученичества (испытание страданием и смертью), с одной стороны, и идея искушения (испытание соблазнами) — с другой, дают специфическое содержание организующей материал идее испытания в громадной раннехристианской и затем средневековой житийной литературе[1]. Другая разновидность той же идеи испытания организует материал классического стихотворного рыцарского романа, разновидность, соединяющая в себе как особенности испытания греческого романа (испытание любовной верности и доблести), так и особенности христианской легенды (испытание страданиями и соблазнами). Та же идея, но ослабленная и суженная, организует прозаический рыцарский роман, но организует вяло и внешне, не проникая до глубины материала. Наконец, в барочном романе она с исключительной композиционной силой

[1] Так, идея испытания организует с исключительной стройностью и выдержанностью общеизвестное старофранцузское стихотворное «Житие Алексея»; у нас см., например, житие Феодосия Печерского.

стройно объединяет грандиозный и разнороднейший материал.

И в дальнейшем развитии романа идея испытания сохраняет свое первостепенное организационное значение, наполняясь в зависимости от эпохи различным идеологическим содержанием, причем связи с традицией сохраняются, но преобладают то одни, то другие линии этой традиции (античная, агиографическая, барочная линии). Особая разновидность идеи испытания, чрезвычайно распространенная в романе XIX века,— это испытание на призванность, гениальность, избранничество. Сюда прежде всего относится романтический тип избранничества и его испытание жизнью. Затем очень важную разновидность избранничества воплощают наполеонистические парвеню французского романа (герои Стендаля, герои Бальзака). У Золя идея избранничества превращается в идею жизненной пригодности, биологического здоровья и приспособленности человека; как испытание биологической полноценности героев (с отрицательным результатом) организован материал в его романах. Другая разновидность — испытание на гениальность (оно часто сочетается с параллельным испытанием на жизненную пригодность художника). Прочие разновидности XIX века: испытание сильной личности, на тех или иных основаниях противопоставляющей себя коллективу, с претензиями на самодостаточность и гордое одиночество или на роль призванного вождя, испытание морального реформатора или аморалиста, испытание ницшеанца, эмансипированной женщины и т. п. — все это очень распространенные организационные идеи европейского романа XIX и начала XX века[1]. Особою разновидностью романа испытания является русский роман испытания интеллигента на его социальную пригодность и полноценность (тема «лишнего человека»), в свою очередь распадающийся на ряд подразновидностей (от Пушкина до испытания интеллигента в революции).

Идея испытания имеет громадное значение и в чисто авантюрном романе. Продуктивность этой идеи внешне проявляется в том, что она позволяет органически соче-

---

[1] Удельный вес подобных испытаний представителей всяких модных идей и направлений в массовой романной продукции второстепенных романистов грандиозен.

тать в романе острую и разнообразную авантюрность с глубокой проблемностью и сложной психологией. Все зависит от идеологической глубины, социально-исторической своевременности и прогрессивности содержания идеи испытания, организующей роман; в зависимости от этих качеств роман достигает максимальной полноты, широты и глубины всех своих жанровых возможностей. Чистый авантюрный роман часто сужает возможности романного жанра почти до предельного минимума, но все же голый сюжет, голая авантюра сама по себе никогда не может быть организующей роман силой. Напротив, во всяком сюжете, во всякой авантюре мы всегда обнаружим следы какой-нибудь организовавшей их ранее идеи, которая построила тело данного сюжета и оживляла его, как душа, но теперь утратила свою идеологическую силу и еле теплится в нем. Чаще всего авантюрный сюжет организован потухающей идеей испытания героя, однако не всегда.

Новый европейский авантюрный роман имеет два существенно различных источника. Один тип авантюрного романа ведет к высокому барочному роману испытания (это господствующий тип авантюрного романа), другой — к «Жиль Блазу» и дальше к «Ласарильо», то есть связан с «плутовским романом». И на античной почве мы находим те же два типа, представленные, с одной стороны, софистическим романом, с другой — Петронием. Первый основной тип авантюрного романа организован, как и барочный роман, той или иной разновидностью идеи испытания, идеологически потухающей и овнешненной. Но все же роман этого типа осложненнее и богаче и не отрешается до конца от некоторой проблемности и психологии: в нем всегда дает себя знать кровь барочного романа, «Амадиса», рыцарского романа и дальше — эпоса, христианской легенды и греческого романа[1]. Таков английский и американский авантюрный роман (Дефо, Льюис, Радклиф, Уолпол, Купер, Лондон и др.); таковы и главные разновидности французского авантюрного и бульварного романа. Довольно часто наблюдается смешение обоих типов, но в таких случаях организующим началом целого всегда бывает первый тип (роман

---

[1] Правда, эта широта редко бывает его преимуществом: проблемный и психологический материал в большинстве случаев опошлен; второй тип более четок и чист.

испытания), как более сильный, доминантный. Барочная закваска авантюрного романа очень сильна: даже в построении бульварного романа самого низкого пошиба можно обнаружить моменты, которые через барочный роман и «Амадис» приведут нас к формам раннехристианской биографии, автобиографии и легенды римско-эллинистического мира. Такой роман, как пресловутый «Рокамболь» Понсон дю Террайля, полон самых древних реминисценций. В основе его построения прощупываются формы эллинистическо-римского романа испытания с кризисом и перерождением (Апулей и раннехристианские легенды об обращении грешника). Мы найдем в нем целый ряд моментов, ведущих через барочный роман к «Амадису» и далее к стихотворному рыцарскому роману. В то же время в построении наличны и моменты второго типа («Ласарильо», «Жиль Блаз»), но барочный дух в нем, конечно, доминирует.

Несколько слов о Достоевском. Романы его — резко выраженные романы испытания. Не касаясь по существу содержания своеобразной идеи испытания, положенной в основу построения, остановимся вкратце на исторических традициях, оставивших свой след в этих романах. С барочным романом Достоевский был связан по четырем линиям: через английский «сенсационный роман» [1] (Льюис, Радклиф, Уолпол и др.), через французский социально-авантюрный трущобный роман (Э. Сю), через романы испытания Бальзака и, наконец, через немецкую романтику (главным образом через Гофмана). Но, кроме того, Достоевский был непосредственно связан с житийной литературой и христианской легендой на православной почве, с их специфической идеей испытания. Этим и определяется органическое соединение в его романах авантюры, исповеди, проблемности, жития, кризисов и перерождения, то есть весь тот комплекс, который характерен уже для римско-эллинистического романа испытания (насколько мы можем судить по Апулею, дошедшим до нас сведениям о некоторых автобиографиях и по раннехристианской агиографической легенде).

Изучение барочного романа, вобравшего в себя громадный материал предшествующего развития этого жанра, имеет исключительное значение для понимания важнейших романных разновидностей новейшего време-

---

[1] Термин В. Дибелиуса.

ни. Почти все линии ближайшим образом ведут к нему, а затем дальше — в средневековье, римско-эллинистический мир и на Восток.

В XVIII столетии Виланд, Вецель, Бланкенбург, а затем Гете и романтики провозгласили — в противовес роману испытания — новую идею «романа становления» и, в частности, «романа воспитания».

Идея испытания лишена подхода к становлению человека; в некоторых своих формах она знает кризис, перерождение, но не знает развития, становления, постепенного формирования человека. Она исходит из готового человека и подвергает его испытанию с точки зрения также готового уже идеала. Типичны в этом отношении рыцарский роман и, в особенности, барочный роман, прямо постулирующий прирожденное и неподвижно-инертное благородство своих героев.

Этому новый роман противопоставляет становление человека, с одной стороны, и известную двойственность, нецельность живого человека, смешение в нем добра и зла, силы и слабости,— с другой. Жизнь с ее событиями служит уже не пробным камнем и средством испытания готового героя (или в лучшем случае — и стимулирующим фактором развития уже предобразованной и предопределенной сущности героя),— теперь жизнь с ее событиями, освещенная идеей становления, раскрывается как опыт героя, школа, среда, впервые образующие и формирующие характер героя и его мировоззрение. Идея становления и воспитания позволяет по-новому организовывать материал вокруг героя и раскрывать в этом материале совершенно новые стороны.

Идея становления и воспитания и идея испытания вовсе не исключают друг друга в пределах нового романа, напротив, они могут вступить в глубокое и органическое соединение. Большинство величайших образцов европейского романа органически сочетают в себе обе идеи (особенно в XIX веке, когда чистые образцы романа испытания и романа становления становятся довольно редки). Так, уже «Парцифаль» сочетает в себе идею испытания (доминирующую) с идеей становления. То же приходится сказать и о классическом романе воспитания — «Вильгельме Мейстере»: и в нем идея воспитания (здесь уже доминирующая) сочетается с идеей испытания.

Тот тип романа, который создан Филдингом и отчасти Стерном, также характеризуется соединением обеих идей, притом почти в равной пропорции. Под влиянием Филдинга и Стерна создался тот континентальный тип романа воспитания, который представлен Виландом, Вецелем, Гиппелем и Жан-Полем; здесь испытание идеалиста и чудака приводит не к голому их разоблачению, а к становлению в них более реально мыслящих людей; жизнь здесь не только пробный камень, но и школа.

Из своеобразных разновидностей сочетания двух типов романа укажем еще на «Зеленого Генриха» Г. Келлера, который организуют обе идеи. Аналогично построен «Жан-Кристоф» Ромена Роллана.

Романом испытания и романом становления не исчерпываются, конечно, все организационные типы романа. Достаточно указать на существенно новые организационные идеи, вносимые биографическим и автобиографическим построением романа. Биография и автобиография в течение своего развития выработали ряд форм, определяемых особыми организационными идеями, например, «доблести и добродетели» как основа организации биографического материала, или «дела и труды», или «удачи-неудачи» и др.

Вернемся к барочному роману испытания, от которого нас отвлек наш экскурс. Какова постановка слова в этом романе и каково его отношение к разноречию?

Слово барочного романа — патетическое слово. Именно здесь создалась (точнее — достигла полноты своего развития) романная патетика, столь непохожая на поэтический пафос. Барочный роман стал рассадником специфической патетики повсюду, куда проникало его влияние и где держались его традиции, то есть по преимуществу в романе испытания (и в «испытательных» элементах смешанного типа).

Барочная патетика определяется апологетикой и полемикой. Это — прозаический пафос, все время ощущающий сопротивление чужого слова, чужой точки зрения, пафос оправдания (самооправдания) и обвинения. Героизующая идеализация барочного романа не эпична, это такая же, как и в рыцарском романе, абстрактная полемическая и главным образом апологетическая идеализация, но — в отличие от рыцарского романа — она глубоко патетична и за нею стоят осознающие себя ре-

альные социальные культурные силы. На своеобразии этого романного пафоса нужно несколько остановиться.

Патетическое слово представляется всецело довлеющим себе и своему предмету. Ведь в патетическое слово говорящий вкладывает себя до конца без всякой дистанции и без всякой оговорки. Патетическое слово кажется прямо интенциональным словом.

Однако пафос далеко не всегда таков. Патетическое слово может быть и условным, и даже двойственным, как двуголосое слово. И именно таким почти неизбежно бывает пафос в романе, ибо здесь у него нет и не может быть реальной опоры, он должен искать ее у иных жанров. У романного пафоса нет своих слов,— он должен заимствовать чужие слова. Подлинный предметный пафос — только поэтический пафос.

Романная патетика всегда реставрирует в романе какой-нибудь иной жанр, который в своей прямой и чистой форме уже утратил свою реальную почву. Патетическое слово в романе почти всегда является суррогатом такого уже не доступного данному времени и данной социальной силе жанра: это — слово проповедника без кафедры, слово грозного судьи без судебной и карательной власти, пророка без миссии, политика без политической силы, верующего без церкви и т. п. — повсюду патетическое слово связано с такими установками и позициями, которые для автора во всей своей серьезности и последовательности недоступны, но которые в то же время он должен условно воспроизводить своим словом. Все патетические формы и средства языка — лексические, синтаксические и композиционные — срослись с этими определенными установками и позициями, все они довлеют какой-то организованной силе, инвольвируют какую-то определенную и оформленную социальную делегацию говорящего. Нет языка для чисто индивидуального пафоса человека, пишущего роман: он поневоле должен взобраться на кафедру, стать в позу проповедника, в позу судьи и т. п. Нет пафоса без угрозы, проклятий, обещаний, благословений и т. п.[1]. В патетической речи шагу ступить нельзя, не присвоив себе само-

---

[1] Мы говорим, конечно, только о том патетическом слове, которое полемически и апологетически соотнесено с чужим словом, но не о пафосе самого изображения, чисто предметном пафосе, который художествен и не нуждается в специфической условности.

званно какой-нибудь силы, сана, положения и т. п. В этом — «проклятие» прямого патетического слова в романе. Поэтому-то подлинный пафос в романе (и вообще — в литературе) боится прямого патетического слова и не отрывается от предмета.

Патетическое слово и его образность родились и сформировались в далевом образе и органически связаны с ценностно-иерархической категорией прошлого. В фамильярной зоне контакта с незавершенной современностью нет места для этих форм пафоса,— он неизбежно разрушает зону контакта (например, у Гоголя). Требуется иерархическая позиция высоты, которая в условиях этой зоны невозможна (отсюда фальшь и натянутость).

Апологетический и полемический пафос барочного романа органически сочетается со специфической барочной идеей испытания прирожденной и неизменной безукоризненности героя. Во всем существенном между героем и автором нет дистанции; основная словесная масса романа лежит в одной плоскости; так, она во всех своих моментах и в равной степени соотнесена с разноречием и не вводит его в свой состав, а оставляет его вне себя.

Барочный роман объединяет в себе многообразие вводных жанров. Он также стремится быть энциклопедией всех видов литературного языка эпохи и даже энциклопедией всевозможнейших познаний и сведений (философских, исторических, политических, географических и т. д.). Можно сказать, что в барочном романе достигнут предел свойственной первой стилистической линии энциклопедичности[1].

Барочный роман дает две ветви дальнейшего развития (они же и две ветви развития всей первой линии): одна продолжает авантюрно-героический момент барочного романа (Льюис, Радклиф, Уолпол и др.), другая ветвь — патетико-психологический (в основном — эпистолярный) роман XVII—XVIII веков (Лафайет, Руссо, Ричардсон и др.). Об этом романе мы должны сказать несколько слов, так как стилистическое значение его для дальнейшей истории романа было велико.

---

[1] Особенно в немецком барокко.

Сентиментальный психологический роман генетически связан с вводным письмом барочного романа, с эпистолярной любовной патетикой. В барочном романе эта сентиментальная патетика была лишь одним из моментов полемико-апологетической патетики его, притом моментом второстепенным.

В сентиментально-психологическом романе патетическое слово изменяется: оно становится интимно-патетическим и, утрачивая присущие барочному роману широкие политические и исторические масштабы, соединяется с житейской моральной дидактикой, довлеющей узколичной и семейной сфере жизни. Патетика становится комнатной. В связи с этим изменяются и взаимоотношения романного языка с разноречием: они становятся более тесными и непосредственными, и на первый план выдвигаются чисто бытовые жанры — письмо, дневник, бытовые разговоры. Дидактика этой сентиментальной патетики становится конкретной, углубляющейся в самые детали быта, интимных отношений между людьми и внутренней жизни личности.

Создается специфическая пространственно-временная зона сентиментальной комнатной патетики. Это зона письма, дневника. Различны площадная и комнатная зоны контакта и фамильярности («близости»); различны с этой точки зрения дворец и дом, храм (собор) и домовая протестантская церковь. Дело не в масштабах, а в особой организации пространства (здесь уместны параллели с архитектурой и живописью).

Сентиментально-патетический роман повсюду связан с существенным изменением литературного языка в смысле сближения его с разговорным. Но разговорный язык здесь упорядочивается и нормируется с точки зрения категории литературности, он становится единым языком прямого выражения авторских интенций, а не одним из оркеструющих эти интенции языков разноречия. Он противопоставляется как неупорядоченному и грубому жизненному разноречию, так и высоким архаическим и условным литературным жанрам как единый и подлинный язык и литературы и жизни, адекватный истинным интенциям и истинной человеческой экспрессии.

Момент противопоставления старому литературному языку и соответствующим сохраняющим его высоким поэтическим жанрам в сентиментальном романе имеет

существенное значение. Рядом с низменным и грубым жизненным разноречием, подлежащим упорядочению и облагорожению, сентиментализму и его слову противостоит квазивысокое и лживое литературное разноречие, подлежащее разоблачению и отрицанию. Но эта установка по отношению к литературному разноречию — полемическая, отрицаемый стиль и язык не вводятся в роман, а остаются как диалогизующий фон его вне произведения.

Существенные моменты сентиментального стиля определяются именно этим противопоставлением высокой героизующей и абстрактно-типизующей патетике. Детальность описаний, самая нарочитость выдвигания второстепенных, мелких, житейски-повседневных деталей, установка изображения на непосредственное впечатление от предмета, наконец, пафос беззащитной слабости, а не героической силы, нарочитое сужение кругозора и арены испытания человека до ближайшего маленького мирка (в пределе — до комнаты) — все это определяется полемическим противопоставлением отрицаемому литературному стилю.

Однако на место одной условности сентиментализм создает лишь другую, абстрактную же, условность, только отвлекающуюся уже от других моментов действительности. Облагороженное сентиментальной патетикой слово, претендующее заместить грубое жизненное слово, неизбежно оказывается в таком же безысходном диалогическом конфликте с реальным разноречием жизни, в таком же неразрешимом диалогизованном недоразумении, как и облагороженное слово «Амадиса» в ситуациях и диалогах «Дон-Кихота». Заложенный в сентиментальном слове односторонний диалогизм актуализуется в романе второй стилистической линии, где сентиментальная патетика пародийно звучит, как язык среди других языков, как одна из сторон в диалоге языков вокруг человека и мира[1].

Прямое патетическое слово не умерло, конечно, вме-

---

[1] В той или иной форме — у Филдинга, Смоллетта, Стерна. В Германии — у Музеуса, Виланда, Мюллера и др. Все эти авторы в художественной постановке проблемы сентиментального пафоса (и дидактики), в его отношении к реальности, следуют за «Дон-Кихотом», влияние которого является определяющим. У нас ср. роль ричардсоновского языка в разноречивой оркестровке «Евгения Онегина» (старуха Ларина и деревенская Татьяна).

сте с барочным романом (героическая патетика и патетика ужасов) и сентиментализмом (комнатная патетика чувства), оно продолжало жить, как одна из существенных разновидностей прямого авторского слова, то есть слова, непосредственно и прямо, без преломления, выражающего авторские интенции. Оно продолжало жить, но уже ни в одной сколько-нибудь значительной разновидности романа оно не является основою стиля. Где бы ни появлялось прямое патетическое слово, его природа остается неизменной: говорящий (автор) становится в условную позу судьи, проповедника, учителя и т. п., или его слово полемически апеллирует к непосредственному, никакими идеологическими предпосылками не замутненному впечатлению от предмета и жизни. Так, между этими двумя пределами движется прямое авторское слово у Толстого. Особенности этого слова повсюду определяются тем разноречием (литературным и жизненным), с которым это слово диалогически (полемически или учительно) соотнесено; например, прямое, «непосредственное» изображение является полемической дегероизацией Кавказа, войны и военного подвига, даже природы.

Отрицающие художественность романа, сводящие романное слово к риторическому, лишь внешне разукрашенному лжепоэтическими образами слову, имеют в виду по преимуществу первую стилистическую линию романа, ибо внешне она кажется оправдывающей их утверждения. Должно признать, что в этой линии, поскольку она стремится к своему пределу, романное слово не осуществляет своих специфических возможностей и часто (хотя далеко не всегда) сбивается к пустой риторике или лжепоэтичности. Но все же и здесь, в первой линии, романное слово глубоко своеобразно, в корне отлично как от риторического, так и от поэтического. Своеобразие это определяется существенным диалогическим отношением к разноречию. Социальная расслоенность языка в процессе его становления и для первой линии романа является основою стилистического оформления слова. Язык романа строится в непрерывном диалогическом взаимодействии с языками, его окружающими.

Поэзия также находит язык расслоенным в процессе его непрерывного идеологического становления, находит его разделенным на языки. И свой язык она видит окру-

женным языками, литературным и внелитературным разноречием. Но поэзия, стремящаяся к пределу своей чистоты, работает на своем языке так, как если бы он был единым и единственным языком, как если бы вне его не было никакого разноречия. Поэзия держится как бы на середине территории своего языка и не приближается к его границам, где она неизбежно соприкоснулась бы диалогически с разноречием, она остерегается заглядывать за границы своего языка. Если в эпохи языковых кризисов поэзия и меняет свой язык, то тотчас же канонизует свой новый язык как единый и единственный, как если бы другого языка и не было.

Романная проза первой стилистической линии стоит на самой границе своего языка и диалогически соотнесена с окружающим разноречием, резонирует на его существенные моменты и, следовательно, принимает участие в диалоге языков. Она установлена на восприятие ее именно на фоне этого разноречия, в диалогической связи с которым только и раскрывается ее художественный смысл. Это слово — выражение глубоко релятивизованного разноречием и разноязычием языкового сознания.

В лице романа литературный язык обладает органом для осознания своей разноречивости. Разноречие-в-себе становится в романе и благодаря роману разноречием-для-себя: языки диалогически соотносятся и начинают существовать друг для друга (подобно репликам диалога). Именно благодаря роману языки взаимоосвещаются, литературный язык становится диалогом языков, знающих друг о друге и понимающих друг друга.

Романы первой стилистической линии идут к разноречию сверху вниз, они, так сказать, снисходят до него (особое положение занимает сентиментальный роман — между разноречием и высокими жанрами). Романы второй линии, напротив, идут снизу вверх: из глубины разноречия они подымаются в высшие сферы литературного языка и овладевают ими. Исходной является здесь точка зрения разноречия на литературность.

Очень трудно, особенно в начале развития, говорить о резком генетическом различии двух линий. Мы уже указывали, что классический стихотворный рыцарский роман не укладывается всецело в рамки первой линии,

что вольфрамовский «Парцифаль», например, безусловно является уже великим образцом романа второй линии.

Однако в дальнейшей истории европейской прозы двуголосое слово вырабатывается, как и на античной почве, в мелких эпических жанрах (фабльо, шванки, мелкие пародийные жанры), в стороне от большой дороги высокого рыцарского романа. Именно здесь вырабатываются те основные типы и разновидности двуголосого слова, которые затем начнут определять стиль большого романа второй линии: пародийного слова во всех его степенях и оттенках, иронического, юмористического, сказового и т. п.

Именно здесь в маленьком масштабе — в мелких низких жанрах, на балаганных подмостках, на ярмарочных площадях, в уличных песнях и анекдотах вырабатываются приемы построения образов языка, приемы сочетания слова с образом говорящего, приемы объектного показа слова вместе с человеком, не как слова общезначимого обезличенного языка, а как характерного или социального типического слова данного человека, как язык попа, язык рыцаря, купца, крестьянина, юриста и т. п. У каждого слова свой корыстный и пристрастный собственник, нет «ничьих» общезначимых слов. Такова как бы философия слова народной сатирико-реалистической новеллы и других низких пародийных и шутовских жанров. Более того, ощущение языка, лежащее в основе этих жанров, проникнуто глубочайшим недоверием к человеческому слову как к таковому. В понимании слова важен не его прямой предметный и экспрессивный смысл — это лживое обличие слова, — а важно действительное, всегда корыстное использование этого смысла и этой экспрессии говорящим, определяемое его положением (профессией, сословием и т. п.) и конкретной ситуацией. Кто говорит и при каких обстоятельствах говорит — вот что определяет действительный смысл слова. Всякое прямое значение и прямая экспрессия лживы, в особенности же — патетические.

Здесь подготовляется тот радикальный скептицизм в оценке прямого слова и всякой прямой серьезности, граничащий с отрицанием возможности нелживого прямого слова, который найдет свое глубочайшее выражение у Вийона, Рабле, Сореля, Скаррона и др. Здесь же

подготовляется и та новая диалогическая категория словесного и действенного ответа на патетическую ложь, которая сыграла в истории европейского романа (и не только романа) исключительно важную роль,— категория веселого обмана. Накопившейся в языке всех высоких, официальных, канонизованных жанров, в языке всех признанных и устроенных профессий, сословий и классов патетической лжи противопоставляется не патетическая же и прямая правда, а веселый и умный обман, как оправданная ложь лжецам. Языкам попов и монахов, королей и сеньоров, рыцарей и богатых горожан, ученых и юристов — языкам всех власть имущих и устроенных в жизни противопоставляется язык веселого плута, пародийно воспроизводящего там, где это нужно, любую патетику, но обезвреживающего ее, отодвигая ее от уст улыбкой и обманом, издеваясь над ложью и этим превращая ложь в веселый обман. Ложь освещается ироническим сознанием и пародирует себя самое в устах веселого плута.

Формам большого романа второй линии предшествуют, подготовляя их, своеобразные циклизации сатирических и пародийных новелл. Мы не можем касаться здесь проблемы этой романно-прозаической циклизации, существенных отличий ее от эпической, различных типов объединения новелл и других аналогичных моментов, выходящих за пределы стилистики.

Рядом с образом плута появляется, часто сливаясь с ним, образ дурака — или действительного простеца, или маски плута. Рядом с веселым обманом лживой патетике противостоит не понимающая ее простецкая наивность (или понимающая искаженно, навыворот), «остранняющая» высокую действительность патетического слова.

Это прозаическое остраннение мира патетической условности непонимающей глупостью (простотой, наивностью) имело громадное значение для всей последующей истории романа. Если образ дурака в дальнейшем развитии романной прозы и утратил свою существенно-организующую роль (как и образ плута), то самый момент непонимания социальной условности (конвенциональности) и высоких, патетических имен, вещей и событий остается почти всюду существенным ингредиентом прозаического стиля. Прозаик или изображает мир словами не понимающего условности этого мира рас-

сказчика, не знающего его поэтических, ученых и иных высоких и важных имен, или вводит непонимающего героя, или, наконец, прямой авторский стиль инвольвирует нарочитое непонимание (полемическое) обычного осмысления мира (например, у Толстого). Возможно, конечно, одновременное использование момента непонимания, прозаической глупости на всех трех путях.

Иногда непонимание носит радикальный характер и является основным стилеобразующим фактором романа (например, «Кандид» Вольтера, у Стендаля, у Толстого),— но часто непонимание осмысления жизни определенными языками ограничивается лишь отдельными сторонами ее. Таков, например, Белкин как рассказчик: прозаизм его стиля определяется непониманием им поэтической весомости тех или иных моментов рассказываемых событий: он, так сказать, упускает все поэтические возможности и эффекты, сухо и сжато (нарочито) излагает все поэтически наиболее благодарные моменты. Такой же плохой поэт и Гринев (недаром он пишет плохие стихи). В рассказе Максима Максимыча («Герой нашего времени») выдвинуто непонимание байронического языка и байронической патетики.

Сочетание непонимания с пониманием, глупости, простоты и наивности — с умом,— распространенное и глубоко типичное явление романной прозы. Можно сказать, что момент непонимания и специфической глупости (нарочитой) почти всегда в той или иной степени определяет романную прозу второй стилистической линии.

Глупость (непонимание) в романе всегда полемична: она диалогически соотнесена с умом (с ложным высоким умом), полемизирует с ним и разоблачает его. Глупость, как и веселый обман, как и все другие романные категории, — категория диалогическая, вытекающая из специфического диалогизма романного слова. Поэтому глупость (непонимание) в романе всегда отнесена к языку, к слову: в основе ее всегда лежит полемическое непонимание чужого слова, чужой патетической лжи, опутавшей мир и претендующей его осмысливать, полемическое непонимание общепринятых и канонизованных изолгавшихся языков с их высокими именами для вещей и событий: поэтического языка, учено-педантического языка, религиозного, политического, юридического и т. п.

Отсюда — многообразие романно-диалогических ситуаций или диалогических противостояний: дурак и поэт, дурак и ученый-педант, дурак и моралист, дурак и поп или ханжа, дурак и законник (дурак, непонимающий,— на суде, в театре, на ученом заседании и т. д.), дурак и политик и т. п. Широко использовано многообразие этих ситуаций в «Дон-Кихоте» (особенно губернаторство Санчо, дающее благоприятную почву для развития этих диалогических ситуаций); или — при всем различии стиля — у Толстого: непонимающий в различных ситуациях и учреждениях,— например, Пьер в сражении, Левин на дворянских выборах, на заседании городской думы, на беседе Кознышева с профессором философии, на беседе с экономистом и проч., Нехлюдов в суде, в сенате и т. п. Толстой воспроизводит старые традиционные романные ситуации.

Выводимый автором дурак, остранняющий мир патетической условности, и сам может быть объектом авторского осмеяния, как дурак. Автор не обязательно солидаризуется с ним до конца. Момент осмеяния самих дураков может выступить даже на первый план. Но дурак нужен автору: самым своим непонимающим присутствием он остранняет мир социальной условности. Изображая глупость, роман учится прозаическому уму, прозаической мудрости. Глядя на дурака или глядя на мир глазами дурака, глаз романиста научается прозаическому вйдению опутанного патетической условностью и ложью мира. Непонимание общепринятых и кажущихся общезначимыми языков научает ощущать их объектность и относительность, овнешнять их, прощупывать их границы, то есть научает раскрывать и строить образы социальных языков.

Мы отвлекаемся здесь от многообразных разновидностей дурака и непонимания, выработанных в процессе исторического развития романа. Тот или иной роман, то или иное художественное направление выдвигает на первый план тот или иной аспект глупости и непонимания и, в зависимости от этого, строит свой образ глупца (например, детскость у романтиков, чудаки Жан-Поля). Различны и коррелятивные аспектам глупости и непонимания остранняемые языки. Различны и функции глупости и непонимания в целом романа. Изучение этих аспектов глупости и непонимания и связанных с ними стилистических и композиционных вариаций в их историче-

ском развитии — очень существенная и интереснейшая задача истории романа.

Веселый обман плута — оправданная ложь лжецам, глупость — оправданное непонимание лжи,— таковы два прозаических ответа высокой патетике и всякой серьезности и условности. Но между плутом и дураком встает, как их своеобразное сочетание, образ шута. Это — плут, надевающий маску дурака, чтобы мотивировать непониманием разоблачающие искажения и перетасовки высоких языков и имен. Шут — один из древнейших образов литературы, и шутовская речь, определяемая специфической социальной установкой шута (привилегиями шута),— одна из древнейших форм человеческого слова в искусстве. В романе стилистические функции шута, так же как и функции плута и дурака, всецело определяются отношением к разноречию (к его высоким слоям): шут — это имеющий право говорить на непризнанных языках и злостно искажать языки признанные.

Итак, веселый обман плута, пародирующий высокие языки, их злостное искажение, выворачивание их наизнанку шутом и, наконец, наивное непонимание их глупцом — эти три диалогические категории, организующие разноречие в романе на заре его истории, в новое время выступают с исключительною внешней отчетливостью и воплощены в символические образы плута, шута и дурака. В дальнейшем развитии эти категории утончаются, дифференцируются, отрешаются от этих внешних и символически неподвижных образов, но они продолжают сохранять свое организующее романный стиль значение. Этими категориями определяется своеобразие романных диалогов, которые корнями своими всегда уходят во внутреннюю диалогичность самого языка, то есть во взаимное непонимание говорящих на разных языках. Для организации драматических диалогов эти категории, напротив, могут иметь лишь второстепенное значение, ибо они лишены момента драматической завершенности. Плут, шут и дурак — герои незавершимого ряда эпизодов-приключений и незавершимых же диалогических противостояний. Поэтому и возможна прозаическая циклизация новелл вокруг этих образов. Но именно поэтому они не нужны драме. Чистая драма стремится к единому языку, который лишь индивидуализуется драматическими персонажами. Драматический диалог опре-

деляется столкновением индивидов в пределах одного мира и единого языка [1]. Комедия является до некоторой степени исключением. Но все же характерно, что плутовская комедия далеко не достигла такого развития, как плутовской роман. Образ Фигаро, в сущности,— единственный великий образ такой комедии [2].

Для понимания романного стиля разобранные нами три категории имеют первостепенное значение. Колыбель европейского романа нового времени начали плут, шут и дурак и оставили в его пеленах свой колпак с погремушками. Более того, и для понимания доисторических корней прозаического мышления, и для понимания связей его с фольклором наши три категории имеют не меньшее значение.

Образ плута определил первую крупную форму романа второй линии — плутовской авантюрный роман.

Понять героя этого романа и его слово в их своеобразии можно только на фоне высокого рыцарского романа испытания, внелитературных риторических жанров (биографических, исповедальных, проповеднических и др.), а затем и барочного романа. Только на этом фоне вырисовывается со всею отчетливостью радикальная новизна и глубина концепции героя и его слова в плутовском романе.

Герой, носитель веселого обмана, поставлен здесь по ту сторону всякого пафоса, как героического, так и сентиментального, поставлен нарочито и подчеркнуто, и антипатетическая природа его обнажена повсюду, начиная от комического самопредставления и саморекомендации героя публике, задающих тон всему последующему рассказу, и кончая финалом. Герой поставлен вне всех тех — в основном риторических — категорий, которые лежат в основе образа героя в романе испытания: по ту сторону всякого суда, всякой защиты или обвинения, самооправдания или покаяния. Слову о человеке

---

[1] Мы говорим, конечно, о чистой классической драме, как выражающей идеальный предел жанра. Современная реалистическая социальная драма может, разумеется, быть разноречивой и многоязычной.

[2] Мы не касаемся здесь вопроса о влиянии комедии на роман и о возможном комедийном происхождении некоторых разновидностей плута, шута и дурака. Каково бы ни было происхождение этих разновидностей, в романе их функции меняются, и в романных условиях развертываются совершенно новые возможности этих образов.

дан здесь радикально новый тон, чуждый всякой патетической серьезности.

Между тем, как мы уже сказали, эти патетические категории всецело определяли образ героя в романе испытания и образ человека в большинстве риторических жанров: в биографиях (прославление, апология), в автобиографиях (самопрославление, самооправдание), в исповедях (покаяние), в судебной и политической риторике (защита — обвинение), в риторической сатире (патетическое разоблачение) и др. Организация образа человека, отбор черт, их связывание, способы отнесения поступков и событий к образу героя всецело определяются или его защитой, апологией, прославлением, или, напротив, обвинением, разоблачением и т. п. В основе лежит нормативная и неподвижная идея человека, исключающая всякое сколько-нибудь существенное становление,— поэтому герой может получить либо до конца положительную, либо до конца отрицательную оценку. Более того, в основе концепции человека, определяющей героя софистического романа, античной биографии и автобиографии, а затем и рыцарского романа, романа испытания и соответствующих риторических жанров преобладают риторико-юридические категории. Единство человека и единство его поступков (действия) носят риторико-правовой характер и потому с точки зрения последующей психологической концепции личности кажутся внешними и формальными. Недаром софистический роман родился из юридического фантазирования, оторванного от реальной правовой и политической жизни ритора. Схему для анализа и изображения человеческого поступка в романе давали риторические анализы и изображения «преступления», «заслуги», «подвига», «политической правоты» и т. п. Этой схемой определялось единство поступка и его категорическая квалификация. Такие же схемы лежали в основе изображения личности. И уже вокруг этого риторико-правового ядра располагался авантюрный, эротический и (примитивный) психологический материал.

Правда, рядом с этим внешне риторическим подходом к единству человеческой личности и к ее поступкам существовал еще исповедальный, «покаянный» подход к себе самому, обладающий своею схемой построения образа человека и его поступков (со времени Августина),— но влияние этой исповедальной идеи внутреннего чело-

века (и соответствующее построение образа его) на рыцарский и барочный роман было очень невелико, оно стало значительным лишь гораздо позже, уже в новое время.

На этом-то фоне отчетливо выступает прежде всего отрицательная работа плутовского романа: разрушение риторического единства личности, поступка и события. Кто такой «плут» — Ласарильо, Жиль Блаз и др.? Преступник или честный человек, злой или добрый, трус или смелый? Можно ли говорить о заслугах, преступлениях, подвигах, создающих и определяющих его облик? Он стоит вне защиты и обвинения, вне прославления или разоблачения, он не знает ни покаяния, ни самооправдания, он не соотнесен ни с какою нормою, ни с каким требованием или идеалом, он не един и не выдержан с точки зрения наличных риторических единств личности. Человек здесь как бы освобожден из всех пут этих условных единств, не определяясь и не завершаясь в них, он издевается здесь над ними.

Распадаются все старые связи между человеком и его поступком, между событием и его участниками. Обнажается резкий разрыв между человеком и его внешним положением — саном, достоинством, сословием. Вокруг плута все высокие положения и символы, как духовные, так и светские, в которые с важностью и лицемерною ложью облекался человек, превращаются в маски, в маскарадные костюмы, в бутафорию. В атмосфере веселого обмана происходит преображение и улегчение всех этих высоких символов и положений, их радикальная переакцентуация.

Такой же радикальной переакцентуации подвергаются, как мы говорили, и высокие языки, сросшиеся с определенными положениями человека.

Слово романа, как и герой его, не сковывает себя ни одним из наличных акцентных единств,— оно не отдает себя ни одной ценностно-акцентной системе, и даже там, где оно не пародирует и не смеется, оно предпочитает остаться как бы вовсе безакцентным, сухим осведомительным словом.

Герой плутовского романа противопоставлен герою романа испытания и соблазна, он ничему не верен, всему изменяет,— но тем самым он верен себе, своей антипатетической, скептической установке. Здесь вызревает новая концепция человеческой личности, не ритори-

ческая, но и не исповедальная, еще нащупывающая свое слово, подготовляющая для него почву. Плутовской роман еще не оркеструет своих интенций в точном смысле, но он существенно подготовляет эту оркестровку, освобождая слово от гнетущей его тяжелой патетики, от всех омертвевших и лживых акцентов, улегчая и в известной степени опустошая слово. В этом его значение рядом с плутовской сатирической и пародийной новеллой, пародийным эпосом и соответствующими циклизациями новелл вокруг образа шута и дурака.

Всем этим были подготовлены великие образцы романа второй линии — такие, как «Дон-Кихот». В этих узловых великих произведениях романный жанр становится тем, что он есть, развертывает все свои возможности. Здесь окончательно созревают и достигают полноты своеобразия подлинные двуголосые романные образы в их глубоком отличии от поэтических символов. Если искаженное патетическою ложью лицо в плутовской и шутовской пародийной прозе в атмосфере всеулегчающего веселого обмана превращалось в художественную и откровенную полумаску, то здесь эта полумаска сменяется подлинным художественно-прозаическим образом лица. Языки перестают быть только объектом чисто полемического или самоцельного пародирования: не утрачивая до конца пародийной окраски, они начинают осуществлять функцию художественного изображения, справедливого изображения. Роман научается пользоваться всеми языками, манерами, жанрами, он заставляет все отживающие и дряхлеющие, все социально и идеологически чуждые и далекие миры говорить о себе на своем собственном языке и своим собственным стилем — но автор надстраивает над этими языками свои диалогически сочетающиеся с ними интенции и акценты. Автор влагает свою мысль в образ чужого языка без насилий над волей этого языка, над его собственным своеобразием. Слово героя о себе самом и своем мире органически и изнутри сливается с авторским словом о нем и его мире. При таком внутреннем слиянии двух точек зрения, двух интенций и двух экспрессий в одном слове пародийность его приобретает особый характер: пародируемый язык оказывает живое диалогическое сопротивление пародирующим чужим интенциям; в самом образе начинает звучать незавершенная беседа; образ становится открытым, живым взаимодействием миров,

точек зрения, акцентов. Отсюда — возможность переакцентуации такого образа, возможность разных отношений к звучащему внутри образа спору, разных позиций в этом споре и, следовательно, разных истолкований самого образа. Образ становится многозначным, как символ. Так создаются неумирающие романные образы, живущие в разные эпохи разной жизнью. Так, образ Дон-Кихота в последующей истории романа разнообразно переакцентуировался и по-разному истолковывался, причем эти переакцентуации и истолкования были необходимым и органическим дальнейшим развитием этого образа, продолжением заложенного в нем незавершенного спора.

Эта внутренняя диалогичность образов связана с общей диалогичностью всего разноречия в классических образцах романа второй стилистической линии. Здесь раскрывается и актуализуется диалогическая природа разноречия, языки соотносятся друг с другом и взаимоосвещаются [1]. Все существенные авторские интенции оркестрованы, преломлены под различными углами сквозь языки разноречия эпохи. Только второстепенные, чисто осведомительные, ремарочные моменты даны в прямом авторском слове. Язык романа становится художественно-организованной системой языков.

Для дополнения и уточнения наших различений первой и второй стилистической линии романа остановимся еще на двух моментах, освещающих разницу в отношении к разноречию романов первой и второй стилистической линии.

Романы первой линии, как мы видели, вводили многообразие жизненно-бытовых и полулитературных жанров для вытеснения из них грубого разноречия и для замены его повсюду единообразным «облагороженным» языком. Роман был энциклопедией не языков, а жанров. Правда, все эти жанры были даны на диалогизующем их фоне соответствующих языков разноречия, полемически отрицаемых или очищаемых, но этот разноречивый фон оставался вне романа.

[1] Мы уже говорили, что потенциальный диалогизм облагороженного языка первой линии, его полемика с грубым разноречием здесь актуализуется.

И во второй линии мы замечаем то же стремление к жанровой энциклопедичности (хотя и не в такой степени). Достаточно назвать «Дон-Кихота», очень богатого вставными жанрами. Однако функция вводных жанров в романах второй линии резко меняется. Здесь они служат основной цели: ввести в роман разноречие, многообразие языков эпохи. Внелитературные жанры (например, бытовые) вводятся не для того, чтобы их «облагородить», «олитературить», но именно ради их внелитературности, ради возможности ввести в роман нелитературный язык (даже диалект). Множественность языков эпохи должна быть представлена в романе.

На почве романа второй линии слагается то требование, которое в дальнейшем часто провозглашалось как конститутивное для романного жанра требование (в его отличие от других эпических жанров) и формулировалось обычно так: роман должен быть полным и всесторонним отражением эпохи.

Требование это нужно формулировать иначе: в романе должны быть представлены все социально-идеологические голоса эпохи, то есть все сколько-нибудь существенные языки эпохи; роман должен быть микрокосмом разноречия.

В такой формулировке это требование действительно имманентно той идее романного жанра, которая определяла творческое развитие важнейшей разновидности большого романа нового времени, начиная с «Дон-Кихота». Новое значение это требование получает в романе воспитания, где самая идея избирающего становления и развития человека требует полноты изображения социальных миров, голосов, языков эпохи, среди которых совершается это испытующее и избирающее становление героя. Но, конечно, не только роман воспитания обоснованно требует такой полноты (в пределе исчерпывающей) социальных языков. Это требование может органически сочетаться и с иными, самыми разнообразными установками. Например, романы Э. Сю стремятся к полноте в изображении социальных миров.

В основе требования для романа полноты социальных языков эпохи лежит правильное осознание сущности романного разноречия. Каждый язык раскрывается в своем своеобразии лишь тогда, когда он соотнесен со всеми другими языками, входящими в одно и то же противоречивое единство социального становления. Каждый

язык в романе — это точка зрения, социально-идеологический кругозор реальных социальных групп и их воплощенных представителей. Поскольку язык не ощущается как такой своеобразный социально-идеологический кругозор — он не может быть материалом для оркестровки, не может стать образом языка. С другой стороны, и всякая существенная для романа точка зрения на мир должна быть конкретной, социально-воплощенной точкой зрения, а не абстрактной чисто смысловой позицией, должна, следовательно, иметь свой язык, с которым она органически едина. Роман строится не на отвлеченно-смысловых разногласиях и не на чисто сюжетных коллизиях, а на конкретной социальной разноречивости. Поэтому и та полнота воплощенных точек зрения, к которой стремится роман, не есть логическая систематическая, чисто смысловая полнота возможных точек зрения; нет, это историческая и конкретная полнота действительных социально-идеологических языков, вступивших в данную эпоху во взаимодействие, принадлежащих к одному становящемуся противоречивому единству. На диалогизующем фоне других языков эпохи и в прямом диалогическом взаимодействии с ними (в прямых диалогах) каждый язык начинает звучать иначе, чем он звучал бы, так сказать, «в себе» (без соотнесения с другими). Только в целом разноречия эпохи отдельные языки, их роли и их действительный исторический смысл раскрываются до конца, подобно тому как окончательный, последний смысл отдельной реплики какого-нибудь диалога раскрывается лишь тогда, когда этот диалог уже окончен, когда все высказались, то есть только в контексте целой завершенной беседы. Так, язык «Амадиса» в устах Дон-Кихота до конца раскрывает себя и полноту своего исторического смысла лишь в целом диалога языков эпохи Сервантеса.

Переходим ко второму моменту, также уясняющему различие первой и второй линии.

В противовес категории литературности роман второй линии выдвигает критику литературного слова как такового, притом прежде всего — романного слова. Эта *самокритика слова* — существенная особенность романного жанра. Слово критикуется в его отношении к действительности: в его претензиях верно отражать действительность, управлять действительностью и перестраивать ее (утопические претензии слова), подменять дей-

ствительность, как ее суррогат (мечта и вымысел, заменяющие жизнь). Уже в «Дон-Кихоте» дано испытание литературного романного слова жизнью, действительностью. И в последующем развитии роман второй линии в значительной части остается романом испытания литературного слова, причем наблюдаются два типа такого испытания.

Первый тип концентрирует критику и испытание литературного слова вокруг героя — «литературного человека», смотрящего на жизнь глазами литературы и пытающегося жить «по литературе». «Дон-Кихот» и «Мадам Бовари» — наиболее известные образцы этого рода, но «литературный человек» и связанное с ним испытание литературного слова есть почти во всяком большом романе — таковы в большей или меньшей степени все герои Бальзака, Достоевского, Тургенева и др.— различен лишь удельный вес этого момента в целом романа.

Второй тип испытания вводит автора, пишущего роман («обнажение приема», по терминологии формалистов), однако не в качестве героя, а как действительного автора данного произведения. Рядом с прямым романом даются фрагменты «романа о романе» (классический образец, конечно,— «Тристрам Шенди»).

Далее, оба этих типа испытания литературного слова могут объединяться. Так, уже в «Дон-Кихоте» имеются элементы романа о романе (полемика автора с автором подложной второй части). Далее, формы испытания литературного слова могут быть весьма различными (особенно многообразны разновидности второго типа). Наконец, необходимо особо отметить различную степень пародирования испытуемого литературного слова. Как правило, испытание слова сочетается с его пародированием,— но степень пародийности, а также и степень диалогической сопротивляемости пародируемого слова могут быть весьма различны: от внешней и грубой (самоцельной) литературной пародии до почти полной солидаризации с пародируемым словом («романтическая ирония»); в середине между этими двумя крайними пределами, то есть между внешней литературной пародией и «романтической иронией», стоит «Дон-Кихот» с его глубокой, но мудро уравновешенной диалогичностью пародийного слова. Как исключение возможно испытание литературного слова в романе, вовсе лишенное пародий-

ности. Интересный новейший пример такого испытания— «Журавлиная родина» М. Пришвина. Здесь самокритика литературного слова — роман о романе — перерастает в лишенный всякой пародийности философский роман о творчестве.

Так категория литературности первой линии с ее догматическими претензиями на жизненную роль в романах второй линии сменяется испытанием и самокритикой литературного слова.

К началу XIX века резкое противостояние двух стилистических линий романа— «Амадис», с одной стороны, «Гаргантюа и Пантагрюэль» и «Дон-Кихот» — с другой; высокий барочный роман и «Симплициссимус», романы Сореля, Скаррона; рыцарский роман и пародийный эпос, сатирическая новелла, плутовской роман; наконец, Руссо, Ричардсон и Филдинг, Стерн, Жан-Поль и др.— кончается. Конечно, можно и до настоящего времени проследить более или менее чистое развитие обеих линий, но лишь в стороне от большой дороги нового романа. Все сколько-нибудь значительные резновидности романа XIX и XX веков носят смешанный характер, причем доминирует, конечно, вторая линия. Характерно, что даже в чистом романе испытания XIX века стилистически преобладает все же вторая линия, хотя моменты первой линии в нем сравнительно сильны. Можно сказать, что к XIX веку признаки второй линии становятся основными конститутивными признаками романного жанра вообще. Романное слово развернуло все свои специфические, ему лишь свойственные стилистические возможности именно во второй линии. Вторая линия раз и навсегда открыла заложенные в романном жанре возможности; роман стал в ней тем, что он есть.

Каковы социологические предпосылки романного слова второй стилистической линии? Он сложился, когда были созданы оптимальные условия для взаимодействия и взаимоосвещения языков, для перехода разноречия из «бытия в себе» (когда языки не знают друг о друге или могут игнорировать друг друга) к его «бытию для себя» (когда языки разноречия взаимораскрываются и начинают служить друг для друга диалогизующим фоном). Языки разноречия, как наведенные друг на друга зеркала, каждое из которых по-своему отражает кусочек, уголок мира, заставляют угадывать и улавливать

за их взаимоотраженными аспектами мир более широкий, многопланный и многокругозорный, чем это было доступно одному языку, одному зеркалу.

Эпохе великих астрономических, математических и географических открытий, разрушивших конечность и замкнутость старой Вселенной, конечность математической величины и раздвинувших границы старого географического мира, эпохе Возрождения и протестантизма, разрушивших средневековую словесно-идеологическую централизацию,— такой эпохе могло быть адекватно только галилеевское языковое сознание, воплотившее себя в романном слове второй стилистической линии.

В заключение несколько методологических замечаний.

Беспомощность традиционной стилистики, знающей лишь птоломеевское языковое сознание, перед подлинным своеобразием романной прозы, неприменимость к этой прозе традиционных стилистических категорий, опирающихся на единство языка и на прямую равную интенциональность всего его состава, игнорирование могучего стилеобразующего значения чужого слова и модуса непрямого, оговорочного говорения,— все это привело к тому, что стилистический анализ романной прозы подменяется обычно нейтральным лингвистическим описанием языка данного произведения или, еще хуже, данного автора.

Но такое описание языка само по себе ровно ничего не может дать для понимания романного стиля. Более того, и как лингвистическое описание языка оно методологически порочно, ибо в романе не один язык, а языки, сочетающиеся друг с другом в чисто стилистическое, а вовсе не в языковое единство (как могут смешиваться диалекты, образуя новые диалектологические единства).

Язык романа второй линии — это не один язык, генетически образовавшийся из смешения языков, но, как мы неоднократно подчеркивали, это своеобразная художественная система языков, не лежащих в одной плоскости. Если мы даже отвлечемся от речей персонажей и от вводных жанров, то и самая авторская речь остается все же стилистической системой языков: значительные массы этой речи стилизуют (прямо, или пародийно, или иронически) чужие языки, и по ней рассеяны чужие слова, вовсе не заключенные в кавычки и формально при-

надлежащие авторской речи, но явно отодвинутые от уст автора иронической, пародийной, полемической или иной оговорочной интонацией. Отнести все эти оркеструющие и дистанциированные слова к единому словарю данного автора, отнести семантические и синтаксические особенности оркеструющих слов и форм к особенностям семантики и синтаксиса автора, то есть воспринять и описать все это как лингвистические признаки некоторого единого авторского языка,— так же нелепо, как относить на счет авторского языка объектно показанные грамматические ошибки какого-нибудь из его персонажей. На всех этих оркеструющих и дистанциированных языковых элементах лежит, конечно, и авторский акцент, и они в конечном счете определяются авторской художественной волей, и они всецело на художественной ответственности автора,— но они не принадлежат к языку автора и не лежат в одной плоскости с этим языком. Задание описать язык романа методологически бессмысленно потому, что самого объекта такого описания — единого языка романа — вовсе не существует.

В романе дана художественная система языков, точнее — образов языков, и действительная задача его стилистического анализа заключается в том, чтобы раскрыть все наличные в составе романа оркеструющие языки, понять степени отстояний каждого языка от последней смысловой инстанции произведения и различные углы преломления интенций в них, понять их диалогические взаимоотношения и, наконец, если есть прямое авторское слово, определить диалогизующий его разноречивый фон вне произведения (для романа первой линии эта последняя задача является основной).

Решение этих стилистических задач предполагает прежде всего глубокое художественно-идеологическое проникновение в роман[1]. Только такое проникновение (подкрепленное, конечно, знаниями) может овладеть существенным художественным замыслом целого и почувствовать, исходя из этого замысла, мельчайшие различия дистанций отдельных моментов языка от последней смысловой инстанции произведения, тончайшие оттенки авторской акцентуации языков и их различных моментов

[1] Такое проникновение инвольвирует и оценку романа, притом не только художественную в узком смысле, но и идеологическую, ибо нет художественного понимания без оценки.

и т. д. Никакие лингвистические наблюдения, как бы они ни были тонки, никогда не раскроют этого движения и этой игры авторских интенций между различными языками и их моментами. Художественно-идеологическое проникновение в целое романа все время должно руководить его стилистическим анализом. Нельзя забывать при этом, что введенные в роман языки оформлены в художественные образы языков (это не сырые лингвистические данности), и это оформление может быть более или менее художественным и удачным и более или менее отвечать духу и силе изображаемых языков.

Но, конечно, одного художественного проникновения мало. Стилистический анализ встречается с целым рядом трудностей, особенно там, где он имеет дело с произведениями далеких эпох и чужих языков, где художественное восприятие не находит опоры в живом языковом чутье. В этом случае, говоря образно, весь язык, вследствие нашей отдаленности от него, кажется лежащим в одной плоскости, третье измерение и различия планов и дистанций в нем не ощущаются. Здесь лингвистическое историко-языковое изучение наличных в данную эпоху языковых систем и стилей (социальных, профессиональных, жанровых, направленческих и др.) существенно поможет воссозданию третьего измерения в языке романа, поможет дифференцировать и дистанциировать его. Но, конечно, и при изучении современных произведений лингвистика — необходимая опора стилистического анализа.

Однако и этого недостаточно. Вне глубокого понимания разноречия, диалога языков данной эпохи, стилистический анализ романа не может быть продуктивным. Но, чтобы понять этот диалог, чтобы вообще впервые услышать здесь *диалог*,—мало знания лингвистического и стилистического облика языков: необходимо глубокое понимание социально-идеологического смысла каждого языка и точное знание социальной расстановки всех идеологических голосов эпохи.

Анализ романного стиля встречает особого рода трудности, определяемые быстротою течения двух процессов трансформации, которым подвержено всякое языковое явление: процесса *канонизации* и процесса *переакцентуации*.

Одни элементы разноречия, введенные в язык романа, например, провинциализмы, профессионально-техни-

ческие выражения и т. п., могут служить оркестровке авторских интенций (следовательно, употребляются оговорочно, с дистанцией), другие же элементы разноречия, аналогичные с первыми, уже утратили в данный момент свой «иноязычный» привкус, уже канонизованный литературным языком, и, следовательно, ощущаются автором уже не в системе провинциального говора или профессионального жаргона, а в системе литературного языка. Приписывать им оркеструющую функцию будет грубой ошибкой: они уже лежат в одной плоскости с авторским языком или, в том случае, если автор не солидаризуется и с современным литературным языком,— в плоскости иного оркеструющего языка (литературного, а не провинциального). И вот в иных случаях бывает очень трудно решить, что для автора является уже канонизованным элементом литературного языка и в чем он еще ощущает разноречие. Чем дальше от современного сознания анализируемое произведение, тем трудность эта серьезнее. Именно в эпохи наиболее остро разноречивые, когда столкновение и взаимодействие языков особенно напряженно и сильно, когда разноречие со всех сторон захлестывает литературный язык, то есть как раз в эпохи наиболее благоприятные для романа,— моменты разноречия чрезвычайно легко и и быстро канонизуются и переходят из одной системы языка в другую; из быта — в литературный язык, из литературного — в бытовой, из профессионального жаргона — в общий быт, из одного жанра в другой жанр и т. п. В напряженной борьбе границы одновременно и обостряются и стираются, и иной раз невозможно установить, где именно они уже стерлись и одни из воюющих уже перешли на чужую территорию. Все это порождает громадные трудности для анализа. В эпохи более устойчивые языки консервативнее, и канонизация совершается медленнее и труднее, за ней легко следить. Однако нужно сказать, что быстрота канонизации создает трудности лишь в мелочах, в деталях стилистического анализа (преимущественно при анализе спорадически рассеянного по авторской речи чужого слова), пониманию же основных оркеструющих языков и основных линий движения и игры интенций канонизация помешать не может.

Второй процесс — переакцентуация — гораздо сложнее и может существеннее искажать понимание романного стиля. Этот процесс касается нашего ощущения дистанций и оговаривающих авторских акцентов, стирая для нас их оттенки, а часто и вовсе их уничтожая. Нам уже приходилось говорить, что некоторые типы и разновидности двуголосого слова очень легко утрачивают для восприятия свой второй голос и сливаются с одноголосою прямою речью. Так, пародийность именно там, где она не является самоцелью, а соединена с изображающею функцией, при известных условиях может очень легко и быстро вовсе утрачиваться восприятием или значительно ослабляться. Мы уже говорили, что в подлинном прозаическом образе пародируемое слово оказывает внутреннее диалогическое сопротивление пародирующим интенциям: ведь слово не мертвый объектный материал в руках орудующего им художника, но живое и последовательное, во всем себе верное, слово, которое может стать несвоевременным и смешным, обнаружить свою узость и односторонность, но смысл которого — однажды осуществленный — никогда не может угаснуть до конца. И при изменившихся условиях этот смысл может давать новые и яркие вспышки, сжигая наросшую на нем объектную кору и, следовательно, лишая настоящей почвы пародийную акцентуацию, затмевая и погашая ее. При этом нужно еще иметь в виду следующую особенность всякого глубокого прозаического образа: авторские интенции движутся в нем по кривой, дистанции между словом и интенциями все время изменяются, то есть меняется угол преломления, на вершинах кривой возможна полная солидаризация автора со своим образом, слияние их голосов; в низших точках кривой возможна, напротив, полная объектность образа и, следовательно, грубая, лишенная глубокой диалогичности пародия на него. Слияние с образом авторских интенций и полная объектность образа могут резко чередоваться на протяжении небольшого участка произведения (например, у Пушкина в отношении к образу Онегина и отчасти Ленского). Конечно, кривая движения авторских интенций может быть более или менее резкой, прозаический образ может быть и более спокойным и уравновешенным. При изменившихся условиях восприятия образа кривая может стать менее резкой, а может и просто вытянуться в прямую: образ становится весь или прямо

интенциональным, или, напротив, чисто объектным и грубо пародийным.

Чем обусловливается эта переакцентуация образов и языков романа? Изменением диалогизующего их фона, то есть изменениями в составе разноречия. В изменившемся диалоге языков эпохи язык образа начинает звучать по-иному, ибо он по-иному освещается, ибо он воспринимается на ином диалогизующем его фоне. В этом новом диалоге в образе и в его слове может усилиться и углубиться его собственная прямая интенциональность, или, напротив, он может стать сплошь объектным, комический образ может стать трагическим, разоблаченный — разоблачающим и т. п.

В такого рода переакцентуациях нет грубого нарушения авторской воли. Можно сказать, что процесс этот происходит в с а м о м о б р а з е, а не только в изменившихся условиях восприятия. Эти условия только актуализовали в образе уже наличные в нем потенции (правда, одновременно ослабили другие). С известным правом можно утверждать, что образ в одном отношении лучше понят и услышан, чем раньше. Во всяком случае, некоторое непонимание здесь сочетается с новым и углубленным пониманием.

В известных границах процесс переакцентуации неизбежен и законен и даже продуктивен, но эти границы легко могут быть перейдены там, где произведение далеко от нас и где мы начинаем воспринимать его на совершенно чуждом ему фоне. При таком восприятии оно может подвергнуться в корне искажающей его переакцентуации; такова судьба очень многих старых романов. Но особенно опасна вульгаризующая, упрощенческая переакцентуация, лежащая во всех отношениях ниже авторского (и его времени) понимания, превращающая двуголосый образ в плоский одноголосый: в ходульно-героический, сентиментально-патетический или, наоборот, в примитивно-комический. Таково, например, примитивное обывательское восприятие образа Ленского «всерьез», даже его пародийного стихотворения: «Куда, куда вы удалились»; или чисто героическое восприятие Печорина в стиле героев Марлинского.

Значение процесса переакцентуации в истории литературы громадно. Каждая эпоха по-своему переакцентуирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности,

непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации. Благодаря заложенным в них интенциональным возможностям, они в каждую эпоху на новом диалогизующем их фоне способны раскрывать все новые и новые смысловые моменты; их смысловой состав буквально продолжает расти, создаваться далее. Также и влияние их на последующее творчество неизбежно включает момент переакцентуации. Новые образы в литературе очень часто создаются путем переакцентуации старых, путем перевода их из одного акцентного регистра в другой, например из комического плана в трагический или наоборот.

В. Дибелиус приводит в своих книгах интересные примеры такого создания новых образов путем переакцентуации старых. Профессиональные и сословные типы английского романа — врачи, юристы, помещики — первоначально появились в комедийных жанрах, затем перешли во второстепенные комические планы романа в качестве второстепенных объектных персонажей и уже затем передвигаются в его высокие планы и могут стать его главными героями. Один из существенных способов перевода героя из комического плана в высший — это изображение его в несчастье и страданиях; страдания героя переводят комического героя на иной, высший регистр. Так традиционный комедийный образ скупого помогает овладению новым образом капиталиста, подымаясь до трагического образа Домби.

Особенное значение имеет переакцентуация поэтического образа в прозаический и обратно. Так возник в средние века пародийный эпос, сыгравший существенную роль в подготовке романа второй линии (его параллельное классическое завершение — Ариосто). Большое значение имеет переакцентуация образов при переводе их из литературы в другие искусства — в драму, оперу, живопись. Классический пример — довольно значительная переакцентуация «Евгения Онегина» Чайковским: она оказала сильное влияние на обывательское восприятие образов этого романа, ослабив их пародийность[1].

Таков процесс переакцентуации. За ним необходимо признать высокое продуктивное значение в истории лите-

---

[1] Чрезвычайно интересна проблема двуголосого пародийного и иронического слова (точнее, его аналогов) в опере, в музыке, в хореографии (пародийные танцы).

ратуры. При объективном стилистическом изучении романов далеких эпох нужно все время учитывать этот процесс и строго соотносить изучаемый стиль с диалогизующим его фоном разноречия соответствующей эпохи. При этом учет всех последующих переакцентуаций образов данного романа,— например, образа Дон-Кихота,— имеет громадное эвристическое значение, углубляет и расширяет художественно-идеологическое понимание их, ибо, повторяем, великие романные образы продолжают расти и развиваться и после своего создания, способны творчески изменяться в других эпохах, отдаленнейших от дня и часа их первоначального рождения.

1934—1935

ФОРМЫ ВРЕМЕНИ И ХРОНОТОПА В РОМАНЕ

Очерки по исторической поэтике

Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложненно и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

Существенную взаимосвязь временны́х и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе — «времяпространство»). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как мета-

фору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (мы не касаемся здесь хронотопа в других сферах культуры) [1].

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временны́х примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное *жанровое* значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен [2].

Как мы уже сказали, освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно: осваивали некоторые определенные стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определенные формы художественного отражения реального хронотопа. Эти жанровые формы, продуктивные вначале, закреплялись традицией и в последующем развитии продолжали упорно существовать и тогда, когда они уже полностью утратили свое

---

[1] Автор этих строк присутствовал летом 1925 года на докладе А. А. Ухтомского о хронотопе в биологии; в докладе были затронуты и вопросы эстетики.

[2] В своей «Трансцендентальной эстетике» (один из основных разделов «Критики чистого разума») Кант определяет пространство и время как необходимые формы всякого познания, начиная от элементарных восприятий и представлений. Мы принимаем кантовскую оценку значения этих форм в процессе познания, но, в отличие от Канта, мы понимаем их не как «трансцендентальные», а как формы самой реальной действительности. Мы попытаемся раскрыть роль этих форм в процессе конкретного художественного познания (художественного ви́дения) в условиях романного жанра.

реалистически продуктивное и адекватное значение. Отсюда и сосуществование в литературе явлений глубоко разновременных, что чрезвычайно осложняет историко-литературный процесс.

В предлагаемых очерках по исторической поэтике мы и постараемся показать этот процесс на материале развития различных жанровых разновидностей европейского романа, начиная от так называемого «греческого романа» и кончая романом Рабле. Относительная типологическая устойчивость выработанных в эти периоды романных хронотопов позволит нам бросить свой взгляд и вперед на некоторые разновидности романа в последующие периоды.

Мы не претендуем на полноту и на точность наших теоретических формулировок и определений. Только недавно началась — и у нас и за рубежом — серьезная работа по изучению форм времени и пространства в искусстве и в литературе. Эта работа в своем дальнейшем развитии дополнит и, возможно, существенно исправит данные нами здесь характеристики романных хронотопов.

I. ГРЕЧЕСКИЙ РОМАН

Уже на античной почве были созданы три существенных типа романного единства и, следовательно, три соответствующих способа художественного освоения времени и пространства в романе, или, скажем короче, три романных хронотопа. Эти три типа оказались чрезвычайно продуктивными и гибкими и во многом определили развитие всего авантюрного романа до середины XVIII века. Поэтому необходимо начать с более подробного анализа трех античных типов, чтобы затем последовательно развернуть вариации этих типов в европейском романе и раскрыть то новое, что было создано уже на самой европейской почве.

Во всех последующих анализах мы сосредоточим все наше внимание на проблеме времени (этого ведущего начала в хронотопе) и всего того и только того, что имеет к ней прямое и непосредственное отношение. Все вопросы историко-генетического порядка мы почти вовсе оставляем в стороне.

Первый тип античного романа (не в хронологическом смысле первый) назовем условно «авантюрным романом испытания». Сюда мы относим весь так называемый «греческий» или «софистический» роман, сложившийся во II—VI веках нашей эры.

Назову дошедшие до нас в полном виде образцы, имеющиеся в русском переводе: «Эфиопская повесть», или «Эфиопика» Гелиодора, «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия, «Хэрей и Каллироя» Харитона, «Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского, «Дафнис и Хлоя» Лонга. Некоторые характерные образцы дошли до нас в отрывках или пересказах[1].

В этих романах мы находим высоко и тонко разработанный тип авантюрного времени со всеми его специфическими особенностями и нюансами. Разработка этого авантюрного времени и техника его использования в романе настолько уже высока и полна, что все последующее развитие чисто авантюрного романа вплоть до наших дней ничего существенного к ним не прибавило. Поэтому специфические особенности авантюрного времени лучше всего выявляются на материале этих романов.

Сюжеты всех этих романов (равно как и их ближайших и непосредственных преемников — византийских романов) обнаруживают громадное сходство и, в сущности, слагаются из одних и тех же элементов (мотивов); в отдельных романах меняется количество этих элементов, их удельный вес в целом сюжета, их комбинации. Легко составить сводную типическую схему сюжета с указанием отдельных более существенных отклонений и вариаций. Вот эта схема:

Юноша и девушка брачного возраста. Их происхождение неизвестно, таинственно (не всегда; нет, например, этого момента у Татия). Они наделены исключительной красотой. Они также исключительно целомудренны. Они неожиданно встречаются друг с другом; обычно на торжественном празднике. Они вспыхивают друг к другу внезапной и мгновенной страстью, непреодолимою, как рок, как неизлечимая болезнь. Однако брак между ними не может состояться сразу. Он встречает препятствия, ретар-

---

[1] «Невероятные приключения по ту сторону Фулы» Антония Диогена, роман о Нине, роман о царевне Хионе и др.

дирующие, задерживающие его. Влюбленные разлучены, ищут друг друга, находят; снова теряют друг друга, снова находят. Обычные препятствия и приключения влюбленных: похищение невесты накануне свадьбы, несогласие родителей (если они есть), предназначающих для возлюбленных других жениха и невесту (ложные пары), бегство влюбленных, их путешествие, морская буря, кораблекрушение, чудесное спасение, нападение пиратов, плен и тюрьма, покушение на невинность героя и героини, принесение героини как очистительной жертвы, войны, битвы, продажа в рабство, мнимые смерти, переодевания, узнавание — неузнавание, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, ложные обвинения в преступлениях, судебные процессы, судебные испытания целомудрия и верности влюбленных. Герои находят своих родных (если они не были известны). Большую роль играют встречи с неожиданными друзьями или неожиданными врагами, гадания, предсказания, вещие сны, предчувствия, сонное зелье. Кончается роман благополучным соединением возлюбленных в браке. Такова схема основных сюжетных моментов.

Это сюжетное действие развертывается на очень широком и разнообразном географическом фоне, обычно в трех — пяти странах, разделенных морями (Греция, Персия, Финикия, Египет, Вавилон, Эфиопия и др.). В романе даются — иногда очень подробные — описания некоторых особенностей стран, городов, различных сооружений, произведений искусства (например, картин), нравов и обычаев населения, различных экзотических и чудесных животных и других диковинок и раритетов. Наряду с этим в роман вводятся рассуждения (иногда довольно обширные) на различные религиозные, философские, политические и научные темы (о судьбе, о предзнаменованиях, о власти Эрота, о человеческих страстях, о слезах и т. п.). Большой удельный вес в романах имеют речи действующих лиц — защитительные и иные, — построенные по всем правилам поздней риторики. По своему составу греческий роман, таким образом, стремится к известной энциклопедичности, вообще свойственной этому жанру.

Все без исключения перечисленные нами моменты романа (в их отвлеченной форме), как сюжетные, так и описательные и риторические, вовсе не новы: все они

встречались и были хорошо разработаны в других жанрах античной литературы: любовные мотивы (первая встреча, внезапная страсть, тоска) были разработаны в эллинистической любовной поэзии, другие мотивы (бури, кораблекрушения, войны, похищения) разработаны античным эпосом, некоторые мотивы (узнавание) играли существенную роль в трагедии, описательные мотивы были разработаны в античном географическом романе и в историографических произведениях (например, у Геродота), рассуждения и речи — в риторических жанрах. Можно по-разному оценивать значение любовной элегии, географического романа, риторики, драмы, историографического жанра в процессе рождения (генезиса) греческого романа, но известный синкретизм жанровых моментов в греческом романе отрицать не приходится. Он использовал и переплавил в своей структуре почти все жанры античной литературы.

Но все эти разножанровые элементы здесь переплавлены и объединены в новое специфическое романное единство, конститутивным моментом которого и является авантюрное романное время. В совершенно новом хронотопе — «чужой мир в авантюрном времени» — разножанровые элементы приобрели новый характер и особые функции и потому перестали быть тем, чем они были в других жанрах.

Каково же существо этого авантюрного времени греческих романов?

Исходная точка сюжетного движения — первая встреча героя и героини и внезапная вспышка их страсти друг к другу; заключающая сюжетное движение точка — их благополучное соединение в браке. Между этими двумя точками и развертывается все действие романа. Сами эти точки — термины сюжетного движения — существенные события в жизни героев; сами по себе они имеют биографическое значение. Но роман построен не на них, а на том, что лежит (совершается) между ними. Но по существу между ними вовсе ничего не должно лежать: любовь героя и героини с самого начала не вызывает никаких сомнений, и эта любовь остается абсолютно неизменной на протяжении всего романа, сохраняется и их целомудрие, брак в конце романа непосредственно смыкается с любовью героев, вспыхнувшей при первой встрече в начале романа, как если бы между этими двумя моментами ровно ничего не произо-

шло, как если бы брак совершился на другой день после встречи. Два смежные момента биографической жизни, биографического времени непосредственно сомкнулись. Тот разрыв, та пауза, то зияние, которое возникает между этими двумя непосредственно смежными биографическими моментами и в котором как раз и строится весь роман, в биографический временной ряд не входит, лежит вне биографического времени; оно ничего не меняет в жизни героев, ничего не вносит в их жизнь. Это именно — вневременнóе зияние между двумя моментами биографического времени.

Если бы дело обстояло иначе, если бы, например, в результате пережитых приключений и испытаний первоначальная внезапно возникшая страсть героев окрепла, испытала бы себя на деле и приобрела бы новые качества прочной и испытанной любви или сами герои возмужали бы и лучше узнали бы друг друга, — то перед нами был бы один из типов весьма позднего и совсем не авантюрного европейского романа, а вовсе не греческий роман. Ведь в этом случае, хотя термины сюжета и остались бы теми же (страсть в начале — брак в конце), но сами события, ретардирующие брак, приобрели бы известное биографическое или хотя бы психологическое значение, оказались бы втянутыми в реальное время жизни героев, изменяющее их самих и события (существенные) их жизни. Но в греческом романе именно этого и нет, здесь — совершенно чистое зияние между двумя моментами биографического времени, никакого следа в жизни героев и их характерах не оставляющее.

Все события романа, заполняющие это зияние, — чистое отступление от нормального хода жизни, лишенное реальной длительности прибавок к нормальной биографии.

Не имеет это время греческого романа и элементарно-биологической, возрастной длительности. Герои встречаются в брачном возрасте в начале романа и в том же брачном возрасте, такие же свежие и красивые, вступают в брак к концу романа. То время, в течение которого они переживают невероятнейшее количество приключений, в романе не вымерено и не исчислено; это просто — дни, ночи, часы, мгновения, измеренные технически лишь в пределах каждой отдельной авантюры. В возраст героев это авантюрно чрезвычайно интенсивное, но неопределенное время совершенно не засчитывается. Здесь это

также вневременное зияние между двумя биологическими моментами — пробуждением страсти и ее удовлетворением.

Когда Вольтер в своем «Кандиде» создавал пародию на авантюрный роман греческого типа, господствовавший в XVII и XVIII веках (так называемый «роман барокко»), то он, между прочим, не преминул рассчитать, сколько потребуется реального времени на обычную романную дозу приключений и «превратностей судьбы» героя. Его герои (Кандид и Кунигунда) в конце романа, преодолев все превратности, вступили в положенный счастливый брак. Но, увы, они оказываются уже старыми, и прекрасная Кунигунда похожа на старую безобразную ведьму. Удовлетворение идет за страстью тогда, когда оно уже биологически невозможно.

Само собой разумеется, что авантюрное время греческих романов лишено всякой природной и бытовой цикличности, которая внесла бы временной порядок и человеческие измерители в это время и связала бы его с повторяющимися моментами природной и человеческой жизни. Не может быть, конечно, и речи об исторической локализации авантюрного времени. Во всем мире греческого романа со всеми его странами, городами, сооружениями, произведениями искусства полностью отсутствуют всякие приметы исторического времени, всякие следы эпохи. Этим объясняется и тот факт, что хронология греческих романов до сих пор точно не установлена наукой, и еще недавно мнения исследователей о времени происхождения отдельных романов расходились на пять-шесть веков.

Таким образом, все действие греческого романа, все наполняющие его события и приключения не входят ни в исторический, ни в бытовой, ни в биографический, ни в элементарно биологически-возрастной временные ряды. Они лежат вне этих рядов и вне присущих этим рядам закономерностей и человеческих измерителей. В этом времени ничего не меняется: мир остается тем же, каким он был, биографически жизнь героев тоже не меняется, чувства их тоже остаются неизменными, люди даже не стареют в этом времени. Это пустое время ни в чем не оставляет никаких следов, никаких сохраняющихся примет своего течения. Это, повторяем, вневременное зияние, возникшее между двумя моментами реального временного ряда, в данном случае — биографического.

Таково это авантюрное время в его целом. Каково же оно внутри себя?

Оно слагается из ряда коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам; внутри каждой такой авантюры время организовано внешне — технически: важно успеть убежать; успеть догнать, опередить, быть или не быть как раз в данный момент в определенном месте, встретиться или не встретиться и т. п. В пределах отдельной авантюры на счету дни, ночи, часы, даже минуты и секунды, как во всякой борьбе и во всяком активном внешнем предприятии. Эти временные отрезки вводятся и пересекаются специфическими «вдруг» и «как раз».

«Вдруг» и «как раз» — наиболее адекватные характеристики всего этого времени, ибо оно вообще начинается и вступает в свои права там, где нормальный и прагматически или причинно осмысленный ход событий прерывается и дает место для вторжения чистой случайности с ее специфической логикой. Эта логика — случайное совпадение, то есть случайная одновременность и случайный разрыв, то есть случайная разновременность. Причем «раньше» или «позже» этой случайной одновременности и разновременности также имеет существенное и решающее значение. Случись нечто на минуту раньше или на минуту позже, то есть не будь некоторой случайной одновременности или разновременности, то и сюжета бы вовсе не было и роман писать было бы не о чем.

«Мне шел девятнадцатый год, и отец подготовлял на следующий год свадьбу, когда Судьба начала свою игру», — рассказывает Клитофонт («Левкиппа и Клитофонт», ч. 1, III) [1].

Эта «игра судьбы», ее «вдруг» и «как раз» и составляет все содержание романа.

Неожиданно началась война между фракийцами и византийцами. О причинах этой войны в романе не говорится ни единого слова, но благодаря этой войне в дом отца Клитофонта попадает Левкиппа. «Как только я увидел ее, тотчас же погиб», — рассказывает Клитофонт.

Но Клитофонту была уже предназначена отцом дру-

[1] «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия цитируется по изданию: Ахилл Татий Александрийский. Левкиппа и Клитофонт. М., 1925.

гая невеста. Отец начинает торопиться со свадьбой, назначает ее на следующий день и уже приносит предварительные жертвы: «Когда я об этом услыхал, то счел себя погибшим и стал придумывать хитрость, при помощи которой можно бы было отсрочить свадьбу. В то время как я был занят этим, неожиданно поднялся шум в мужской половине дома» (ч. 2, XII). Оказывается — орел похитил приготовленное отцом жертвенное мясо. Это — дурная примета, и свадьбу пришлось отложить на несколько дней. А как раз за эти дни, благодаря случайности, предназначенную Клитофонту невесту похитили, приняв ее по ошибке за Левкиппу.

Клитофонт решается проникнуть в спальню к Левкиппе. «Лишь только я вошел в опочивальню девушки, как с ее матерью приключилось следующее. Ее встревожил сон» (ч. 2, XXIII). Она входит в опочивальню, застает Клитофонта, но ему удается ускользнуть неузнанному. Но на другой день все может раскрыться, и потому Клитофонту и Левкиппе приходится бежать. Все бегство построено на цепи случайных «вдруг» и «как раз», благоприятствующих героям. «Надо сказать, что Комар, который наблюдал за нами, в этот день случайно ушел из дому, чтобы исполнить какое-то поручение своей госпожи... Нам повезло: доехав до бейрутской гавани, мы нашли там отплывающее судно, у которого готовились уже отвязать причалы».

На корабле: «Случайно рядом с нами расположился один юноша» (ч. 2, XXXI—XXXII). Он становится другом и играет значительную роль в последующих похождениях.

Затем происходит традиционная буря и кораблекрушение. «На третий день нашего плавания внезапный мрак разливается по ясному небу и затмевает свет дневной» (ч. 3, I).

Во время кораблекрушения все погибают, но герои спасаются благодаря счастливой случайности. «И вот, когда корабль распался, некое благое божество сохранило для нас часть его носа». Их выбрасывает на берег: «А мы, под вечер, благодаря случайности были принесены к Пелусию и с радостью вышли на землю...» (ч. 3, V).

В дальнейшем оказывается, что и все другие герои, которые считались погибшими при кораблекрушении, тоже спаслись благодаря счастливым случайностям.

В дальнейшем они как раз попадают на то место и в то время, когда героям нужна экстренная помощь. Клитофонт, уверенный, что Левкиппа принесена разбойниками в жертву, решается на самоубийство: «Я занес меч, чтобы покончить с собою на месте заклания Левкиппы. Вдруг вижу — ночь была лунная — два человека... бегут прямо ко мне... то были, оказывается, Менелай и Сатир. Хотя я так неожиданно увидел своих друзей живыми, я не обнял их и не был поражен радостью» (ч. 3, XVII). Друзья, конечно, препятствуют самоубийству и объявляют, что Левкиппа жива.

Уже к концу романа Клитофонта по ложному обвинению приговорили к смертной казни и перед смертью должны подвергнуть пытке. «Меня заковали, сняли с тела одежду, подвесили на дыбе; палачи принесли плети, другие петлю и развели огонь. Клиний испустил вопль и стал призывать богов, — как вдруг на виду у всех подходит жрец Артемиды, увенчанный лавром. Его приближение служит знаком прибытия торжественного шествия в честь богини. Когда это случается, должно воздерживаться от казни в течение стольких дней, пока не закончат жертвоприношения участники этого шествия. Таким-то образом я был тогда освобожден от оков» (ч. 7, XII).

За несколько дней отсрочки все выясняется, и дело принимает иной оборот, конечно, не без ряда новых случайных совпадений и разрывов. Левкиппа оказывается живой. Кончается роман благополучными браками.

Как мы видим (а мы привели здесь лишь ничтожное количество случайных одновременностей и разновременностей), авантюрное время живет в романе достаточно напряженной жизнью; на один день, на один час и даже на одну минуту раньше или позже — имеет повсюду решающее, роковое значение. Сами же авантюры нанизываются друг на друга во вневременной и, в сущности, бесконечный ряд; ведь его можно тянуть сколько угодно, никаких существенных внутренних ограничений этот ряд в себе не имеет. Греческие романы сравнительно невелики. В XVII веке объем аналогично построенных романов увеличился в десять — пятнадцать раз[1]. Никаких внут-

[1] Вот размеры наиболее известных романов XVII века: «Астрея» Д'Юрфе — пять томов, всего свыше шести тысяч страниц; «Клеопатра» Кальпренеда — двенадцать томов, свыше пяти тысяч страниц; «Арминий и Туснельда» Лоэнштейна — два громадных тома, свыше трех тысяч страниц.

ренних пределов такому увеличению нет. Все дни, часы и минуты, учтенные в пределах отдельных авантюр, не объединяются между собой в реальный временной ряд, не становятся днями и часами человеческой жизни. Эти часы и дни ни в чем не оставляют следов, и поэтому их может быть сколько угодно.

Все моменты бесконечного авантюрного времени управляются одной силой — случаем. Ведь все это время, как мы видим, слагается из случайных одновременностей и случайных разновременностей. Авантюрное «время случая» есть специфическое время вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь; вмешательство судьбы («тюхе»), богов, демонов, магов-волшебников, в поздних авантюрных романах — романных злодеев, которые, как злодеи, используют как свое орудие случайную одновременность и случайную разновременность, «подстерегают», «выжидают», обрушиваются «вдруг» и «как раз».

Моменты авантюрного времени лежат в точках разрыва нормального хода событий, нормального жизненного, причинного или целевого ряда, в точках, где этот ряд прерывается и дает место для вторжения нечеловеческих сил — судьбы, богов, злодеев. Именно этим силам, а не героям, принадлежит вся инициатива в авантюрном времени. Сами герои в авантюрном времени, конечно, действуют — они убегают, защищаются, сражаются, спасаются, — но они действуют, так сказать, как физические люди, инициатива принадлежит не им; даже любовь неожиданно посылается на них всесильным Эротом. С людьми в этом времени все только случается (иной раз случается им и завоевать царства); чисто авантюрный человек — человек случая; как человек, с которым что-то случилось, он вступает в авантюрное время. Инициатива же в этом времени принадлежит не людям.

Вполне понятно, что моменты авантюрного времени, все эти «вдруг» и «как раз» не могут быть предусмотрены с помощью разумного анализа, изучения, мудрого предвидения, опыта и т. п. Зато эти моменты узнаются с помощью гаданий, ауспиций, преданий, предсказаний оракулов, вещих снов, предчувствий. Всем этим полны греческие романы. Едва «Судьба начала свою игру» с Клитофонтом, он видит вещий сон, раскрывающий его будущую встречу с Левкиппой и их приключения. И в

дальнейшем роман полон подобных явлений. Судьба и боги держат в своих руках инициативу в событиях, и они же оповещают людей о своей воле. «Божество часто любит открывать в ночную пору людям грядущее, — говорит Ахилл Татий устами своего Клитофонта, — и не для того, чтобы они от страдания убереглись, — ибо не могут они совладать с тем, что судил рок, — но для того, чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (ч. 1, III).

Повсюду, где в последующем развитии европейского романа появляется греческое авантюрное время, инициатива в романе передается с л у ч а ю, управляющему одновременностью и разновременностью явлений или как безличная, неназванная в романе сила, или как судьба, или как божественное провидение, или как романные «злодеи» и романные «таинственные благодетели». Ведь эти последние есть еще и в исторических романах Вальтера Скотта. Вместе со случаем (с его разными личинами) неизбежно приходят в роман разные виды предсказаний, и в особенности вещие сны и предчувствия. И не обязательно, конечно, чтобы весь роман строился в авантюрном времени греческого типа, достаточна некоторая примесь элементов этого времени к другим временным рядам, чтобы появились и неизбежно сопутствующие ему явления.

В это авантюрное время случая, богов и злодеев с его специфической логикой были в XVII веке вовлечены и судьбы народов, царств и культур в первых европейских исторических романах, например, в романе «Артамен, или Великий Кир» Скюдери, в романе «Арминий и Туснельда» Лоэнштейна, в исторических романах Кальпренеда. Создается своеобразная проникающая эти романы «философия истории», предоставляющая решение исторических судеб тому вневременному зиянию, которое образуется между двумя моментами реального временного ряда.

Ряд моментов исторического романа барокко через посредствующее звено «готического романа» проник и в исторический роман Вальтера Скотта, определив некоторые особенности его: закулисные действия таинственных благодетелей и злодеев, специфическая роль случая, разного рода предсказания и предчувствия. Конечно, эти моменты в романе Вальтера Скотта отнюдь не являются доминирующими.

Спешим оговориться, что дело здесь идет о специфической инициативной случайности греческого авантюрного времени, а не о случайности вообще. Случайность вообще есть одна из форм проявления необходимости и как такая она может иметь место во всяком романе, как она имеет место и в самой жизни. В более реальных человеческих временных рядах (разной степени реальности) моментам греческой инициативной случайности соответствуют моменты (конечно, о строгом соответствии их вообще не может быть и речи) человеческих ошибок, преступления (отчасти уже в романе барокко), колебаний и выбора, инициативных человеческих решений.

Завершая наш анализ авантюрного времени в греческом романе, мы должны еще коснуться одного более общего момента, — именно отдельных мотивов, входящих как составляющие элементы в сюжеты романов. Такие мотивы, как встреча — расставание (разлука), потеря — обретение, поиски — нахождение, узнание — неузнание и др., входят, как составные элементы, в сюжеты не только романов разных эпох и разных типов, но и литературных произведений других жанров (эпических, драматических, даже лирических). Мотивы эти по природе своей хронотопичны (правда, в разных жанрах по-разному). Мы остановимся здесь на одном, но, вероятно, самом важном мотиве — мотиве встречи.

Во всякой встрече (как мы это уже показали при анализе греческого романа) временно́е определение («в одно и то же время») неотделимо от пространственного определения («в одном и том же месте»). И в отрицательном мотиве — «не встретились», «разошлись» — сохраняется хронотопичность, но один или другой член хронотопа дается с отрицательным знаком: не встретились, потому что не попали в данное место в одно и то же время, или в одно и то же время находились в разных местах. Неразрывное единство (но без слияния) временных и пространственных определений носит в хронотопе встречи элементарно четкий, формальный, почти математический характер. Но, конечно, характер этот абстрактный. Ведь обособленно мотив встречи невозможен: он всегда входит как составляющий элемент в состав сюжета и в конкретное единство целого произведения и, следовательно, включается в объемлющий его конкретный хронотоп, в нашем случае — в авантюрное время и

чужую (без чуждости) страну. В различных произведениях мотив встречи получает различные конкретные оттенки, в том числе — эмоционально-ценностные (встреча может быть желанной или нежеланной, радостной или грустной, иногда страшной, может быть и амбивалентной). Конечно, в разных контекстах мотив встречи может получить различные словесные выражения. Он может получать полуметафорическое или чисто метафорическое значение, может, наконец, стать символом (иногда очень глубоким). Весьма часто хронотоп встречи в литературе выполняет композиционные функции: служит завязкой, иногда кульминацией или даже развязкой (финалом) сюжета. Встреча — одно из древнейших сюжетообразующих событий эпоса (в особенности романа). Нужно особо отметить тесную связь мотива встречи с такими мотивами, как разлука, бегство, обретение, потеря, брак и т. п., сходными по единству пространственно-временных определений с мотивом встречи. Особенно важное значение имеет тесная связь мотива встречи с хронотопом дороги («большой дороги»): разного рода дорожные встречи. В хронотопе дороги единство пространственно-временных определений раскрывается также с исключительной четкостью и ясностью. Значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений[1].

Мотив встречи тесно связан и с другими важными мотивами, в частности, с мотивом узнания — неузнания, игравшим огромную роль в литературе (например, в античной трагедии).

Мотив встречи — один из самых универсальных не только в литературе (трудно найти произведение, где бы вовсе не было этого мотива), но и в других областях культуры, а также и в различных сферах общественной жизни и быта. В научной и технической области, где господствует чисто понятийное мышление, мотивов как таковых нет, но некоторым эквивалентом (до известной степени) мотива встречи является понятие контакта. В мифологической и религиозной сфере мотив встречи играет, конечно, одну из ведущих ролей: в священном

---

[1] Более развернутую характеристику этого хронотопа мы даем в заключительном разделе настоящей работы.

предании и Священном писании (как в христианском, например, в Евангелиях, так и буддийском) и в религиозных ритуалах; мотив встречи в религиозной сфере сочетается с другими мотивами, например, с мотивом «явления» («эпифании»). В некоторых направлениях философии, не имеющих строго научного характера, мотив встречи также приобретает известное значение (например, у Шеллинга, у Макса Шелера, особенно у Мартина Бубера).

В организациях социальной и государственной жизни реальный хронотоп встречи постоянно имеет место. Всевозможные организованные общественные встречи и их значение всем известны. В государственной жизни встречи также очень важны, назовем хотя бы дипломатические встречи, всегда строго регламентированные, где и время, и место, и состав встречающих устанавливаются в зависимости от ранга встречаемого. Наконец, важность встреч (иногда прямо определяющих всю судьбу человека) в жизни и в повседневном быту всякого индивидуального человека понятна каждому.

Таков хронотопический мотив встречи. К более общим вопросам хронотопов и хронотопичности мы еще обратимся в конце наших очерков. Здесь же мы возвращаемся к нашим анализам греческого романа.

В каком же пространстве осуществляется авантюрное время греческих романов?

Для греческого авантюрного времени нужна *абстрактная* пространственная экстенсивность. Конечно, и мир греческого романа хронотопичен, но связь между пространством и временем в нем носит, так сказать, не органический, а чисто технический (и механический) характер. Чтобы авантюра могла развернуться, нужно пространство, и много пространства. Случайная одновременность и случайная разновременность явлений неразрывно связаны с пространством, измеряемым прежде всего *далью* и *близостью* (и разными степенями их). Чтобы самоубийство Клитофонта было бы предотвращено, необходимо, чтобы друзья его очутились как раз в том самом месте, где он готовился совершить его; чтобы *успеть*, то есть чтобы очутиться в нужный *момент* в нужном *месте*, они *бегут*, то есть преодолевают *пространственную даль*. Чтобы спасение Клитофонта в конце романа могло осуществиться, необходимо, чтобы процессия с жрецом Артемиды во главе *успела* бы при-

быть к месту казни, прежде чем казнь совершилась. Похищения предполагают быстрый увоз похищенного в отдаленное и неизвестное место. Преследование предполагает преодоление дали и определенных пространственных препятствий. Пленение и тюрьма предполагают ограждение и изоляцию героя в определенном месте пространства, препятствующие дальнейшему пространственному движению к цели, то есть дальнейшим преследованиям и поискам, и т. п. Похищения, бегство, преследование, поиски, пленения играют громадную роль в греческом романе. Поэтому-то ему нужны большие пространства, нужны суша и море, нужны разные страны. Мир этих романов велик и разнообразен. Но и величина и разнообразие совершенно абстрактны. Для кораблекрушения необходимо море, но какое это будет море в географическом и историческом смысле — совершенно безразлично. Для бегства важно перебраться в другую страну, похитителям также важно перевезти свою жертву в другую страну, — но какой будет эта другая страна — тоже совершенно безразлично. Авантюрные события греческого романа не имеют никаких существенных связей с особенностями отдельных стран, фигурирующих в романе, с их социально-политическим строем, культурой, историей. Все эти особенности совершенно не входят в авантюрное событие в качестве определенного его момента; ведь авантюрное событие всецело определяется только и единственно случаем, то есть именно случайной одновременностью или разновременностью в данном месте пространства (в данной стране, городе и проч.). Характер данного места не входит в событие как его составная часть, место входит в авантюру лишь как голая абстрактная экстенсивность.

Поэтому все авантюры греческого романа обладают переместимостью: то, что происходит в Вавилоне, могло бы происходить в Египте или Византии и обратно. Переместимы отдельные законченные в себе авантюры и во времени, потому что авантюрное время никаких существенных следов не оставляет и, следовательно, по существу, обратимо. Авантюрный хронотоп так и характеризуется технической абстрактной связью пространства и времени, обратимостью моментов временного ряда и их переместимостью в пространстве

Инициатива и власть в этом хронотопе принадлежат только случаю. Поэтому степень определенности и конкретности этого мира может быть лишь крайне ограниченной. Ведь всякая конкретизация — географическая, экономическая, социально-политическая, бытовая — сковала бы свободу и легкость авантюр и ограничила бы абсолютную власть случая. Всякая конкретизация, даже просто бытовая конкретизация, вносила бы свои закономерности, свой порядок, свои необходимые связи в человеческую жизнь и время этой жизни. События оказались бы вплетенными в эту закономерность, в той или иной степени причастными этому порядку и этим необходимым связям. Этим власть случая была бы существенно ограничена, авантюры оказались бы органически локализованными и связанными в своем движении во времени и пространстве. Но такая определенность и конкретизация были бы совершенно неизбежными (в какой-то степени) при изображении своего родного мира, окружающей родной действительности. Та степень абстрактности, которая необходима для греческого авантюрного времени, в условиях изображения своего родного мира (каков бы он ни был) была бы совершенно неосуществима.

Поэтому мир греческого романа — чужой мир: все в нем неопределенное, незнакомое, чужое, герои в нем — в первый раз, никаких существенных связей и отношений с ним у них нет, социально-политические, бытовые и иные закономерности этого мира им чужды, они их не знают; поэтому для них только и существуют в этом мире случайные одновременности и разновременности.

Но чуждость этого мира в греческом романе не подчеркивается, поэтому и не следует его называть экзотическим. Экзотика предполагает нарочитое противопоставление чужого своему, в ней чуждость чужого подчеркивается, так сказать, смакуется и подробно изображается на фоне подразумеваемого своего, обычного, знакомого. В греческом романе этого нет. Здесь все чужое, в том числе и родная страна героев (у героя и героини она обычно разная), нет здесь и того подразумеваемого родного, обычного, знакомого (родная страна автора и его читателей), на фоне которого отчетливо воспринималась бы странность и чуждость чужого. Конечно, какая-то минимальная степень подразу-

меваемого родного, обычного, нормального (автора и читателей) есть в этих романах, есть какие-то масштабы для восприятия диковинок и раритетов этого чужого мира. Но эта степень настолько минимальна, что наука почти вовсе не может вскрыть путем анализа этих романов подразумеваемый «свой мир» и «свою эпоху» их авторов.

Мир греческих романов — абстрактно-чужой мир, притом чужой весь сплошь и до конца, так как нигде в нем не маячит образ того родного мира, откуда пришел и откуда смотрит автор. Поэтому ничто в нем не ограничивает абсолютной власти случая и с такою удивительною быстротою и легкостью протекают и следуют друг за другом все эти похищения, бегства, пленения и освобождения, мнимые смерти и воскресения и другие авантюры.

Но в этом абстрактно-чужом мире многие вещи и явления, как мы уже указывали, описываются весьма подробно. Как совмещается это с его абстрактностью? Дело в том, что все то, что описывается в греческих романах, описывается как почти изолированное, единично-единственное. Нигде в них не дается описание страны в ее целом, с ее особенностями, с ее отличиями от других стран, с ее связями. Описываются лишь отдельные сооружения вне всякой связи с объемлющим целым, отдельные явления природы, например, странные животные, водящиеся в данной стране. Нигде не описываются нравы и быт народа в их целом, а описывается лишь какой-нибудь отдельный странный обычай, ни с чем не связанный. Всем описанным в романе предметам присуща эта изолированность, эта несвязанность их между собой. Поэтому все эти предметы в совокупности не характеризуют изображаемые (точнее, упоминаемые) в романе страны, а каждый предмет довлеет себе.

Все эти изолированные вещи, описываемые в романе, необычны, странны, редки; потому они и описываются. Например, в «Левкиппе и Клитофонте» описывается странное животное, называемое «нильским конем» (гиппопотам). «Случилось так, что воины поймали достопримечательного речного зверя». Так начинается это описание. Дальше описывается слон и рассказываются «удивительные вещи об его появлении на свет» (ч. 4, II—IV). В другом месте описывается крокодил. «Видел я и другого зверя нильского, более речного

коня за силу превозносимого. Имя ему крокодил» (ч. 4, XIX).

Так как нет масштабов для измерения всех этих описываемых вещей и явлений, нет, как мы говорили, сколько-нибудь четкого фона обычного, своего мира для восприятия этих необычных вещей, то они неизбежно приобретают характер курьезов, диковинок, раритетов.

Таким образом, изолированными, не связанными между собой курьезами и раритетами и наполнены пространства чужого мира в греческом романе. Эти самодовлеющие любопытные, курьезные и диковинные вещи так же случайны и неожиданны, как и сами авантюры: они сделаны из того же материала, это — застывшие «вдруг», ставшие вещами авантюры, порождения того же случая.

В результате хронотоп греческих романов — чужой мир в авантюрном времени — обладает своеобразной выдержанностью и единством. У него своя последовательная логика, определяющая все его моменты. Хотя мотивы греческого романа, как мы уже говорили, отвлеченно взятые, не новы и были до него разработаны другими жанрами,— в новом хронотопе этого романа, подчиняясь его последовательной логике, они приобретают совершенно новое значение и особые функции.

В других жанрах эти мотивы были связаны с иными, более конкретными и сгущенными хронотопами. Любовные мотивы (первая встреча, внезапная любовь, любовная тоска, первый поцелуй и др.) в александрийской поэзии были разработаны по преимуществу в буколическом — пастушеско-идиллическом хронотопе. Это небольшой очень конкретный и сгущенный лиро-эпический хронотоп, сыгравший немалую роль в мировой литературе. Здесь специфическое циклизованное (но не чисто циклическое) идиллическое время, являющееся сочетанием природного времени (циклического) с бытовым временем условно пастушеской (отчасти и шире — земледельческой) жизни. Это время обладает определенным полуциклическим ритмом, и оно плотно срослось со специфическим и детально разработанным островным идиллическим пейзажем. Это — густое и душистое, как мед, время небольших любовных сценок и лирических излияний, пропитавшее собою строго отграниченный и замкнутый и насквозь простилизованный клочок природного пространства (мы отвлекаемся здесь от различных

вариаций любовно-идиллического хронотопа в эллинистической — включая римскую — поэзии). От этого хронотопа в греческом романе, конечно, ничего не осталось. Исключение представляет лишь стоящий особняком роман «Дафнис и Хлоя» (Лонга). В центре его — пастушеско-идиллический хронотоп, но охваченный разложением, его компактная замкнутость и ограниченность разрушена, он окружен со всех сторон чужим миром и сам стал получужим; природно-идиллическое время уже не столь густо, оно разрежено авантюрным временем. Безоговорочно относить идиллию Лонга к типу греческого авантюрного романа, безусловно, нельзя. И в последующем историческом развитии романа у этого произведения своя линия.

Те моменты греческого романа — сюжетные и композиционные,— которые связаны с путешествием по разным чужим странам, были разработаны античным географическим романом. Мир географического романа вовсе не похож на чужой мир греческого романа. Прежде всего центром его служит своя реальная родина, дающая точки зрения, масштабы, подходы и оценки, организующая видение и понимание чужих стран и культур (не обязательно при этом свое родное оценивается положительно, но оно обязательно дает масштабы и фон). Уже одно это (то есть внутренний организационный центр видения и изображения в родном) в корне меняет всю картину чужого мира в географическом романе. Далее, человек в этом романе — античный публичный, политический человек, руководящийся социально-политическими, философскими, утопическими интересами. Далее, самый момент путешествия, пути носит реальный характер и вносит существенный организующий реальный центр во временной ряд этого романа. Наконец, и биографический момент является существенным организующим началом для времени этих романов. (Здесь мы также отвлекаемся от различных разновидностей географического романа путешествий, одной из которых присущ и авантюрный момент, но он не является здесь доминирующим организационным началом и носит иной характер).

Здесь не место углубляться в хронотопы других жанров античной литературы, в том числе большого эпоса и драмы. Отметим лишь, что основою их служит народно-мифологическое время, на фоне которого начинает

обособляться античное историческое время (с его специфическими ограничениями). Эти времена были глубоко локализованными, совершенно не отделимыми от конкретных примет родной греческой природы и примет «второй природы», то есть примет родных областей, городов, государств. Грек в каждом явлении родной природы видел след мифологического времени, сгущенное в нем мифологическое событие, которое могло быть развернуто в мифологическую сцену или сценку. Таким же исключительно конкретным и локализованным было и историческое время, в эпосе и трагедии еще тесно переплетавшееся с мифологическим. Эти классические греческие хронотопы — почти антиподы чужого мира греческих романов.

Таким образом, различные мотивы и моменты (сюжетного и композиционного характера), выработанные и жившие в других античных жанрах, носили в них совершенно иной характер и функции, непохожие на те, какие мы видим в греческом авантюрном романе, в условиях специфического хронотопа его. Здесь они вступили в новое и совершенно своеобразное художественное единство, очень далекое, конечно, от механического объединения различных античных жанров.

Теперь, когда нам яснее специфический характер греческого романа, мы можем поставить вопрос об образе человека в нем. В связи с этим уясняются и особенности всех сюжетных моментов романа.

Каким может быть образ человека в условиях охарактеризованного нами авантюрного времени, с его случайной одновременностью и случайной разновременностью, с его абсолютной бесследностью, с исключительной инициативностью случая в нем? Совершенно ясно, что в таком времени человек может быть только абсолютно пассивным и абсолютно неизменным. С человеком здесь, как мы уже говорили, все только случается. Сам он лишен всякой инициативы. Он — только физический субъект действия. Вполне понятно, что действия его будут носить по преимуществу элементарно-пространственный характер. В сущности, все действия героев греческого романа сводятся только к вынужденному движению в пространстве (бегство, преследование, поиски), то есть к перемене пространственного места. Пространственное человеческое движение и дает основные измери-

тели для пространства и времени греческого романа, то есть для его хронотопа.

Но движется в пространстве все же живой человек, а не физическое тело в буквальном смысле слова. Он, правда, совершенно пассивен в своей жизни,— игру ведет «судьба»,— но он претерпевает эту игру судьбы. И не только претерпевает,— он сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой.

Это своеобразное тождество с самим собой — организационный центр образа человека в греческом романе. И нельзя преуменьшать значение и особую идеологическую глубину этого момента человеческого тождества. В этом моменте греческий роман связан с глубинами доклассового фольклора и овладевает одним из существенных элементов народной идеи человека, живущей до сегодняшнего дня в разных видах фольклора, в особенности же в народных сказках. Как ни обеднено и ни оголено человеческое тождество в греческом романе, в нем все же сохраняется драгоценная крупица народной человечности, передана вера в несокрушимое могущество человека в его борьбе с природой и со всеми нечеловеческими силами.

Присматриваясь внимательно к сюжетным и композиционным моментам греческого романа, мы убедились в той громадной роли, которую играют в нем такие моменты, как узнавание, переодевание, перемена платья (вре́менная), мнимая смерть (с последующим воскресением), мнимая измена (с последующим установлением неизменной верности) и, наконец, основной композиционный (организующий) мотив испытания героев на неизменность, на самотождественность. Во всех этих моментах — прямая сюжетная игра с приметами человеческого тождества. Но и основной комплекс мотивов — встреча — разлука — поиски — обретение — является только другим, так сказать, отраженным сюжетным выражением того же человеческого тождества.

Остановимся прежде всего на композиционно-организующем моменте испытания героев. В самом начале мы определили первый тип античного романа как авантюрный роман испытания. Термин «роман испытания» (Prüfungsroman) уже давно усвоен литерату-

роведами применительно к роману барокко (XVII века), являющемуся дальнейшим развитием на европейской почве романа греческого типа.

В греческом романе организационное значение идеи испытания выступает с большой четкостью, причем этой идее испытания дается здесь даже судебно-юридическое выражение.

Большинство авантюр греческого романа организованы именно как испытания героя и героини, преимущественно как испытания их целомудрия и верности друг другу. Но, кроме того, испытывается их благородство, мужество, сила, неустрашимость, реже — и их ум. Случай рассеивает по пути героев не только опасности, но и всевозможные соблазны, ставит их в самые щекотливые положения, но они всегда выходят из этих положений с честью. В искусном изобретении сложнейших положений ярко проявляется изощренная казуистика второй софистики. Поэтому же и испытания носят несколько внешне-формальный судебно-риторический характер.

Но дело не только в организации отдельных авантюр. Роман в целом осмысливается именно как испытание героев. Греческое авантюрное время, как мы уже знаем, не оставляет следов ни в мире, ни в людях. Никаких сколько-нибудь остающихся внешних и внутренних изменений не происходит в результате всех событий романа. К концу романа восстанавливается исходное нарушенное случаем равновесие. Все возвращается к своему началу; все возвращается на свои места. В результате всего длинного романа герой женится на своей невесте. И все же люди и вещи через что-то прошли, что их, правда, не изменило, но потому именно их, так сказать, подтвердило, проверило и установило их тождество, их прочность и неизменность. Молот событий ничего не дробит и ничего не кует,— он только испытывает прочность уже готового продукта. И продукт выдерживает испытание. В этом — художественно-идеологический смысл греческого романа.

Ни один художественный жанр не может строиться на одной голой занимательности. Да и для того, чтобы быть занимательным, он должен задеть какую-то существенность. Ведь и занимательным может быть только человеческая жизнь или, во всяком случае, нечто имеющее к ней прямое отношение. И это человеческое долж-

но быть повернуто хоть сколько-нибудь существенной стороной, то есть должно иметь какую-то степень живой **реальности**.

Греческий роман — очень гибкая жанровая разновидность, обладавшая громадною жизненною силой. Особенно живучей в истории романа оказалась именно композиционно-организующая идея испытания. Мы встречаем ее в средневековом рыцарском романе, как раннем, так и в особенности позднем. Она же в значительной степени организует «Амадиса» и «Пальмеринов». На ее значение в романе барокко мы уже указывали. Здесь эта идея обогащается определенным идеологическим содержанием, создаются определенные идеалы человека, воплощениями которых и являются испытуемые герои — «рыцари без страха и упрека». Эта абсолютная безукоризненность героев вырождается в ходульность и вызывает резкую и существенную критику Буало в его лукиановском диалоге «Герои романов».

После барокко организационное значение идеи испытания резко уменьшается. Но она не умирает и сохраняется в качестве одной из организационных идей романа во все последующие эпохи. Она наполняется различным идеологическим содержанием, и само испытание часто приводит к отрицательным результатам. В XIX и начале XX века мы встречаем, например, такие типы и разновидности идеи испытания. Распространен тип испытания на призванность, избранничество, гениальность. Одна из разновидностей его — испытание наполеонистического парвеню во французском романе. Другой тип — испытание биологического здоровья и приспособленности к жизни. Наконец, такие поздние типы и разновидности идеи испытания в третьесортной романной продукции, как испытание морального реформатора, ницшеанца, аморалиста, эмансипированной женщины и т. п.

Но все эти европейские разновидности романа испытания, как чистые, так и смешанные, значительно отходят от испытания человеческого тождества в той его простой, лапидарной и в то же время сильной форме, как оно было представлено в греческом романе. Правда, сохранились, но усложнились и утратили свою первоначальную лапидарную силу и простоту приметы человеческого тождества, как они раскрывались в мотивах узнания, мнимых смертей и проч. Связь этих мотивов с

фольклором здесь — в греческом романе — более непосредственная (хотя и он достаточно далек от фольклора).

Для полного уяснения образа человека в греческом романе и особенностей момента его тождества (а следовательно, и особенностей испытания этого тождества) необходимо учесть, что человек здесь, в отличие от всех классических жанров античной литературы,— частный, приватный человек. Эта черта его корреспондирует абстрактному чужому миру греческих романов. В таком мире человек и может быть только изолированным приватным человеком, лишенным всяких сколько-нибудь существенных связей со своей страной, своим городом, своей социальной группой, своим родом, даже со своей семьей. Он не чувствует себя частью социального целого. Он — одинокий человек, затерянный в чужом мире. И у него нет никакой миссии в этом мире. Приватность и изолированность — существенные черты образа человека в греческом романе, необходимо связанные с особенностями авантюрного времени и абстрактного пространства. Этим человек греческого романа так резко и принципиально отличается от публичного человека предшествующих античных жанров и, в частности, от публичного и политического человека географического романа путешествий.

Но в то же время приватный и изолированный человек греческого романа во многом ведет себя по внешности, как публичный человек, именно как публичный человек риторических и исторических жанров: он произносит длинные, риторически построенные речи, в которых освещает не в порядке интимной исповеди, а в порядке публичного отчета приватно-интимные подробности своей любви, своих поступков и приключений. Наконец, в большинстве романов существенное место занимают судебные процессы, в которых подытоживаются приключения героев и дается судебно-юридическое подтверждение их тождества, особенно в его главном моменте — их любовной верности друг другу (и, в частности, целомудрия героини). В результате — все основные моменты романа получают публично-риторическое освещение и оправдание (апологию) и окончательную судебно-юридическую квалификацию в их целом. Более того, если мы спросим, чем в последнем счете определяется единство человеческого образа в гре-

ческом романе, то должны будем ответить, что единство это носит именно риторико-юридический характер.

Однако эти публичные риторико-юридические моменты носят внешний и неадекватный внутреннему действительному содержанию образа человека характер. Это внутреннее содержание образа совершенно приватно: основное жизненное положение героя, цели, которыми он руководствуется, все его переживания и все его поступки носят совершенно частный характер и и не имеют ровно никакого общественно-политического значения. Ведь основным стержнем содержания является любовь героев и те внутренние и внешние испытания, которым она подвергается. И все прочие события получают значение в романе только благодаря своему отношению к этому содержательному стержню. Характерно, что даже такие события, как война, получают свое значение исключительно лишь в плане любовных дел героев. Например, действие в романе «Левкиппа и Клитофонт» начинается с войны между византийцами и фракийцами, так как благодаря этой войне Левкиппа попадает в дом к отцу Клитофонта и происходит их первая встреча. В конце романа снова упоминается эта война, так как по случаю ее окончания и совершается та религиозная процессия в честь Артемиды, которая приостановила пытку и казнь Клитофонта.

Но характерно здесь то, что не события частной жизни подчиняются и осмысливаются событиями общественно-политическими, а наоборот — события общественно-политические приобретают в романе значение лишь благодаря своему отношению к событиям частной жизни. И это отношение их к частным судьбам только и освещается в романе; их же социально-политическое существо остается вне его.

Таким образом, публично-риторическое единство образа человека находится в противоречии с его чисто приватным содержанием. Это противоречие очень характерно для греческого романа. Характерно оно, как мы увидим далее, и для некоторых поздних риторических жанров (в частности — автобиографических).

Античность вообще не создала адекватной формы и единства для приватного человека и его жизни. В то время как жизнь стала частной, и люди изолированными, и это приватное содержание стало заполнять лите-

ратуру, оно выработало себе адекватные формы лишь в маленьких лиро-эпических жанрах и в маленьких бытовых жанрах — бытовой комедии и бытовой новелле. В больших жанрах приватная жизнь изолированного человека облекалась во внешние и неадекватные и потому условные и формалистические публично-государственные или публично-риторические формы.

Внешний, формалистический и условный характер носит и публично-риторическое единство человека и переживаемых им событий и в греческом романе. Вообще объединение всего того разнородного (по источникам происхождения и по существу), что мы находим в греческом романе, объединение в большой почти энциклопедический жанр, достигается лишь ценой крайней абстрактности, схематичности, оголенности от всего конкретного и локального. Хронотоп греческого романа — наиболее абстрактный из больших романных хронотопов.

Этот абстрактнейший хронотоп вместе с тем и наиболее статический хронотоп. Мир и человек в нем абсолютно готовы и неподвижны. Никаких потенций становления, роста, изменения здесь нет. В результате изображенного в романе действия ничто в самом мире не уничтожено, не переделано, не изменено, не создано вновь. Подтверждено лишь тождество всего того, что было вначале. Авантюрное время не оставляет следов.

Таков первый тип античного романа. К отдельным моментам его нам еще придется возвращаться в связи с дальнейшим развитием освоения времени в романе. Мы уже указывали, что этот романный тип, в особенности некоторые моменты его (в частности, само авантюрное время), обладает в последующей истории романа большой живучестью и гибкостью.

II. АПУЛЕЙ И ПЕТРОНИЙ

Переходим ко второму типу античного романа, который назовем условно — «авантюрно-бытовым романом».

К этому типу в строгом смысле относятся только два произведения: «Сатирикон» Петрония (дошедший до нас в сравнительно небольших фрагментах) и «Золотой осел» Апулея (дошел полностью). Но существенные элементы

этого типа представлены и в других жанрах, главным образом в сатирах (а также и в эллинистической диатрибе), кроме того, в некоторых разновидностях раннехристианской житийной литературы (греховная жизнь, наполненная соблазнами, затем — кризис и перерождение человека).

В основу нашего анализа второго типа античного романа мы положим «Золотого осла» Апулея. Затем коснемся особенностей и других дошедших до нас разновидностей (образцов) этого типа.

Во втором типе прежде всего бросается в глаза сочетание авантюрного времени с бытовым, что мы и выражаем в условном обозначении типа как «авантюрно-бытового романа». Однако не может быть, конечно, и речи о механическом сочетании (сложении) этих времен. И авантюрное и бытовое время в этом сочетании существенно видоизменяются в условиях совершенно нового хронотопа, созданного этим романом. Поэтому здесь слагается новый тип авантюрного времени, резко отличный от греческого, и особый тип бытового времени.

Сюжет «Золотого осла» вовсе не является вневременным зиянием между двумя смежными моментами реального жизненного ряда. Напротив, именно жизненный путь героя (Люция) в его существенных моментах и является сюжетом этого романа. Но изображению этого жизненного пути присущи две особенности, которыми и определяется особый характер времени в этом романе

Эти особенности: 1) жизненный путь Люция дан в оболочке «метаморфозы», 2) самый жизненный путь сливается с реальным путем странствований — скитаний Люция по миру в образе осла.

Жизненный путь в оболочке метаморфозы в романе дан как в основном сюжете жизненного пути Люция, так и во вставной новелле об Амуре и Психее, которая является параллельным смысловым вариантом основного сюжета.

Метаморфоза (превращение) — в основном человеческое превращение — наряду с тождеством (также в основном — человеческим тождеством) принадлежит к сокровищнице мирового доклассового фольклора. Превращение и тождество глубоко сочетаются в фольклорном образе человека. В особенно четкой форме это сочетание сохраняется в народной сказке. Образ

сказочного человека — при всем громадном разнообразии сказочного фольклора — всегда строится на мотивах превращения и тождества (как, в свою очередь, их разнообразно конкретное наполнение этих мотивов). С человека мотивы превращения — тождества переходят и на весь человеческий мир — на природу и на вещи, созданные самим человеком. Об особенностях народно-сказочного времени, где раскрывается это превращение — тождество в образе человека, мы будем говорить в дальнейшем в связи с Рабле.

На античной почве идея метаморфозы проделала очень сложный и разветвленный путь развития. Одно из разветвлений этого пути — греческая философия, где идее превращения, наряду с идеей тождества[1], принадлежит громадная роль, причем существенная мифологическая оболочка этих идей сохраняется до Демокрита и Аристофана (да и у них до конца не преодолевается).

Другое разветвление — культовое развитие идеи метаморфозы (превращения) в античных мистериях, и прежде всего в элевсинских мистериях. Античные мистерии в их дальнейшем развитии все более и более подвергались влиянию восточных культов, с их специфическими формами метаморфозы. В этом ряду развития лежат и первоначальные формы христианского культа. Сюда же примыкают и те грубые магические формы метаморфозы, которые были чрезвычайно распространены в I—II веках нашей эры, практиковались различными шарлатанами и стали прочным бытовым явлением эпохи.

Третье разветвление — дальнейшая жизнь мотивов превращения в собственно народном фольклоре. До нас этот фольклор, конечно, не дошел, но его существование известно нам по его влияниям — отражениям в литературе (например, в той же новелле об Амуре и Психее у Апулея).

Наконец, четвертое разветвление — развитие идеи метаморфозы в литературе. Оно нас здесь только и касается.

Само собой разумеется, что это развитие идеи метаморфозы в литературе проходит не без воздействия всех

[1] Преобладание идеи превращения у Гераклита и идеи тождества у элеатов. Превращение на основе первоэлемента у Фалеса, Анаксимандра, Анаксимена.

других перечисленных нами путей развития идеи метаморфозы. Достаточно указать на влияния мистерийной элевсинской традиции на греческую трагедию. Не подлежит, конечно, сомнению влияние на литературу философских форм превращения и уже отмеченное нами влияние фольклора.

В мифологической оболочке метаморфозы (превращения) содержится идея развития, притом не прямолинейного, а скачкообразного, с узлами, следовательно, определенная форма временнóго ряда. Но состав этой идеи очень сложный, почему из нее и развертываются временные ряды различных типов.

Если мы проследим художественное разложение этой сложной мифологической идеи метаморфозы у Гесиода (как по «Трудам и Дням», так и по «Теогонии»), то увидим, что из нее развивается специфический генеалогический ряд, особый ряд смены веков — поколений (миф о пяти веках — золотом, серебряном, медном, троянском и железном), необратимый теогонический ряд метаморфозы природы, циклический ряд метаморфозы зерна, аналогичный ряд метаморфозы виноградной лозы. Более того, и циклический ряд трудового земледельческого быта у него также строится как своего рода «метаморфоза земледельца». Этим мы еще не исчерпали всех временных рядов, развивающихся у Гесиода из метаморфозы как их мифологического первофеномена. Для всех этих рядов общим является чередование(или следование друг за другом) совершенно различных, непохожих друг на друга форм (или образов) одного и того же. Так, в теогоническом процессе эра Хроноса сменяется эрой Зевса, сменяются века — поколения людей (золотой, серебряный и др.), сменяются времена года.

Глубоко различны образы разных эр, разных поколений, разных времен года, разных фаз земледельческих работ. Но за всеми этими различиями сохраняется единство теогонического процесса, исторического процесса, природы, земледельческой жизни.

Понимание метаморфозы у Гесиода, равно как и в ранних философских системах и классических мистериях, носит широкий характер, и самое слово «метаморфоза» у него вовсе не употребляется в том специфическом значении однократного чудесного (граничащего с магическим) превращения одного явления в другое, какое это слово приобретает в римско-эллинистическую эпоху.

Само слово в указанном значении появилось лишь на определенной поздней стадии развития идеи метаморфозы.

Для этой поздней стадии характерны «Метаморфозы» Овидия. Здесь метаморфоза почти уже становится частной метаморфозой единичных изолированных явлений и приобретает характер внешнего чудесного превращения. Остается идея изображения под углом зрения метаморфозы всего космогонического и исторического процесса, начиная от создания космоса из хаоса и кончая превращением Цезаря в звезду. Но идея эта осуществляется путем выборки из всего мифологического и литературного наследия отдельных, не связанных между собой внешне ярких случаев метаморфоз в более узком смысле слова и расположения их в ряд, лишенный всякого внутреннего единства. Каждая метаморфоза довлеет себе и представляет из себя замкнутое поэтическое целое. Мифологическая оболочка метаморфозы уже не способна объединить больших и существенных временных рядов. Время распадается на изолированные самодовлеющие временные отрезки, которые механически складываются в один ряд. То же распадение мифологического единства античных временных рядов можно наблюдать и в «Фастах» Овидия (для изучения чувства времени в римско-эллинистическую эпоху это произведение имеет большое значение).

У Апулея метаморфоза приобретает еще более частный, изолированный и уже прямо магический характер. От былой широты и силы ее почти ничего не осталось. Метаморфоза стала формой осмысления и изображения *частной человеческой судьбы*, оторванной от космического и исторического целого. Но все же, особенно благодаря влиянию прямой фольклорной традиции, идея метаморфозы сохраняет еще достаточно энергии для охвата *целого жизненной судьбы человека* в ее основных *переломных* моментах. В этом — ее значение для романного жанра.

Что касается до самой специфической формы метаморфозы — превращение Люция в осла, обратное превращение в человека и его мистерийное очищение, — то углубляться в ее анализ по существу здесь не место. Для наших задач такой анализ не нужен. И самый генезис ослиной метаморфозы очень сложен. Сложна и до сих пор не вполне уяснена трактовка ее у Апулея. Для

нашей прямой темы все это не имеет существенного значения. Нам важны лишь функции этой метаморфозы в построении романа второго типа.

На основе метаморфозы создается тип изображения целого человеческой жизни в ее основных переломных, кризисных моментах: как человек становится другим. Даются разные, и резко разные образы одного и того же человека, объединенные в нем как разные эпохи, разные этапы его жизненного пути. Здесь нет становления в точном смысле, но есть кризис и перерождение.

Этим определяются существенные отличия апулеевского сюжета от сюжетов греческого романа. События, изображенные Апулеем, определяют жизнь героя, притом определяют всю его жизнь. Вся жизнь с детства до старости и смерти здесь, конечно, не изображается. Поэтому здесь нет биографической жизни в ее целом. В кризисном типе изображается лишь один или два момента, решающих судьбу человеческой жизни и определяющих весь ее характер. В соответствии с этим роман дает два или три различных образа одного и того же человека, разъединенных и соединенных кризисами и перерождениями его. В основном сюжете Апулей дает три образа Люция: Люций до превращения в осла, Люций — осел, Люций — мистерийно очищенный и обновленный. В параллельном сюжете даются два образа Психеи — до очищения искупительными страданиями и после них; здесь дается последовательный путь перерождения героини, не распадающийся на три резко отличных образа ее.

В раннехристианских кризисных житиях, относящихся к тому же типу, также дается обычно только два образа человека, разделенных и соединенных кризисом и перерождением,— образ грешника (до перерождения) и образ праведника — святого (после кризиса и перерождения). Иногда даются и три образа, именно в тех случаях, когда особо выделен и разработан отрезок жизни, посвященный очистительному страданию, аскезе, борьбе с собой (соответствующий пребыванию Люция в образе осла).

Из сказанного ясно, что роман этого типа не развертывается в биографическом времени в строгом смысле. Он изображает только исключительные, совершенно необычные моменты человеческой жиз-

ни, очень кратковременные по сравнению с долгим жизненным целым. Но эти моменты определяют как окончательный образ самого человека, так и характер всей его последующей жизни. Но самая-то долгая жизнь, с ее биографическим ходом, делами и трудами, потянется после перерождения и, следовательно, лежит уже за пределами романа. Так Люций, пройдя через три посвящения, приступает к своему жизненно-биографическому пути ритора и жреца.

Этим определяются особенности авантюрного времени второго типа. Это не бесследное время греческого романа. Напротив, оно оставляет глубокий и неизгладимый след в самом человеке и во всей жизни его. Но вместе с тем время это авантюрное: это время исключительных, необычных событий, и события эти определяются случаем и также характеризуются случайной одновременностью и случайной разновременностью.

Но эта логика случая подчинена здесь иной, объемлющей ее высшей логике. В самом деле. Служанка колдуньи Фотида случайно взяла не ту коробочку и вместо мази для превращения в птицу дала Люцию мазь для превращения в осла. Случайно в доме не оказалось как раз в этот момент роз, необходимых для обратного превращения. Случайно как раз в ту же ночь на дом нападают разбойники и угоняют осла. И во всех последующих приключениях как самого осла, так и его сменяющихся хозяев продолжает играть роль случай. Случай же все снова и снова тормозит обратное превращение осла в человека. Но власть случая и его инициатива ограничены, он действует лишь в пределах отведенного ему района. Не случай, а сластолюбие, юношеское легкомыслие и «неуместное любопытство» толкнули Люция на опасную затею с колдовством. Он сам виноват. Своим неуместным любопытством он развязал игру случая. Начальная инициатива, следовательно, принадлежит самому герою и его характеру. Инициатива эта, правда, не положительно творческая (и это очень важно); это инициатива вины, заблуждения, ошибки (в христианском житийном варианте — греха). Этой отрицательной инициативе соответствует и первый образ героя — юный, легкомысленный, необузданный, сластолюбивый, праздно-любопытный. Он навлекает на себя власть слу-

чая. Таким образом, первое звено авантюрного ряда определяется не случаем, а самим героем и его характером.

Но и последнее звено — завершение всего авантюрного ряда — определяется не случаем. Люция спасает богиня Изида, которая указывает ему, что он должен сделать, чтобы вернуться к образу человека. Богиня Изида выступает здесь не как синоним «счастливого случая» (как боги в греческом романе), а как руководительница Люция, ведущая его к очищению, требующая от него совершенно определенных очистительных обрядов и аскезы. Характерно, что видения и сны у Апулея имеют иное значение, чем в греческом романе. Там сны и видения осведомляли людей о воле богов или случая не для того, чтобы они могли предотвратить удары судьбы и принять какие-либо меры против них, «но для того, чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (Ахилл Татий). Сны и видения поэтому не побуждали героев ни к какой деятельности. У Апулея, напротив, сны и видения дают героям указания, что им делать, как поступить, чтобы изменить свою судьбу, то есть вынуждают их к определенным действиям, к активности.

Таким образом, и первое и последнее звено цепи авантюр лежит вне власти случая. Вследствие этого меняется характер и всей цепи. Она становится действенной, меняет самого героя и его судьбу. Ряд пережитых героем авантюр приводит не к простому подтверждению его тождества, но к построению нового образа очищенного и перерожденного героя. Поэтому и сама случайность, управляющая в пределах отдельных авантюр, осмысливается по-новому.

В этом отношении характерна речь жреца Изиды после превращения Люция: «Вот, Люций, после стольких несчастий, в о з д в и г а е м ы х с у д ь б о ю, претерпев столько гроз, достиг наконец ты спокойной пристани, алтарей милостивых. Не впрок пошло тебе ни происхождение, ни положение, ни даже самая наука, которая тебя отличает, потому что ты, сделавшись по страстности своего молодого возраста р а б о м с л а с т о л ю б и я, п о л у ч и л р о к о в о е в о з м е з д и е за неуместное любопытство. Но с л е п а я с у д ь б а, мучая тебя худшими опасностями, с а м а т о г о н е з н а я, п р и в е л а к н а с т о я щ е м у б л а ж е н с т в у. Пусть же идет она и пышет

яростью, другой жертвы придется ей искать для своей жестокости. Ибо среди тех, кто посвятил свою жизнь нашей верховной богине, нет места губительной случайности. Какую выгоду судьба имела, подвергая тебя разбойникам, диким зверям, рабству, жестоким путям по всем направлениям, ежедневному ожиданию смерти? Вот тебя приняла под свое покровительство другая судьба, но уже зрячая, свет сиянья которой просвещает даже остальных богов». («Золотой осел», кн. 11).

Здесь отчетливо указывается собственная вина Люция, отдавшая его во власть случая («слепой судьбы»). Здесь также отчетливо противопоставляется «слепой судьбе», «губительной случайности»—«судьба зрячая», то есть руководство богини, которая спасла Люция. Здесь, наконец, отчетливо раскрывается и смысл «слепой судьбы», власть которой ограничена собственной виною Люция, с одной стороны, и властью «зрячей судьбы», то есть покровительством богини,— с другой. Этот смысл—«роковое возмездие» и путь к «настоящему блаженству», к которому привела Люция эта «слепая судьба», «сама того не зная». Таким образом, весь авантюрный ряд осмысливается как наказание и искупление.

Совершенно так же организован и авантюрно-сказочный ряд в параллельном сюжете (в новелле об Амуре и Психее). Первым звеном ряда здесь также служит собственная вина Психеи, а последним — покровительство богов. Сами же приключения и сказочные испытания Психеи осмыслены как наказание и искупление. Роль случая, «слепой судьбы» здесь еще более ограниченная и подчиненная.

Таким образом, авантюрный ряд с его случайностью здесь совершенно подчинен объемлющему и осмысливающему его ряду: вина — наказание — искупление — блаженство. Этот ряд управляется уже совершенно иной, не авантюрной логикой. Этот ряд активен и определяет прежде всего самую метаморфозу, то есть смену образов героя: легкомысленный и праздно-любопытный Люций — Люций-осел, претерпевающий страдания — очищенный и просветленный Люций. Далее, этому ряду присуща определенная форма и степень необходимости, которой и в помине не было в греческом авантюрном ряде: возмездие с необходимостью следует за виною, за перенесенным возмездием с необходимостью следует очищение

и блаженство. Далее, необходимость эта носит человеческий характер, это не механическая, нечеловеческая необходимость. Вина определяется характером самого человека; возмездие также необходимо как очищающая и улучшающая человека сила. *Человеческая ответственность* является основою всего этого ряда. Наконец, самая *смена образов* одного и того же человека делает этот ряд человечески существенным.

Всем этим определяются неоспоримые преимущества этого ряда по сравнению с греческим авантюрным временем. Здесь на мифологической основе метаморфозы достигается освоение некоторой более существенной и реальной стороны времени. Оно здесь не только технично, это не простая рядоположность обратимых, переставимых и внутренне не ограниченных дней, часов, мгновений; временной ряд здесь — существенное и *необратимое целое*. Вследствие этого отпадает абстрактность, присущая греческому авантюрному времени. Напротив, этот новый временной ряд требует конкретности изложения.

Но наряду с этими положительными моментами имеются существенные ограничения. Человек здесь, как и в греческом романе,— *приватный изолированный* человек. Вина, возмездие, очищение и блаженство носят поэтому приватно-индивидуальный характер: это *частное дело отдельного* человека. И активность такого человека лишена творческого момента: она проявляется отрицательно — в опрометчивом поступке, в ошибке, в вине. Поэтому и действенность всего ряда ограничивается образом самого человека и его судьбы. В окружающем мире этот временной ряд, как и греческий авантюрный, никаких следов не оставляет. Вследствие этого же связь между судьбою человека и миром носит *внешний* характер. Человек меняется, переживает метаморфозу совершенно независимо от мира; сам мир остается неизменным. Поэтому метаморфоза носит частный и нетворческий характер.

Поэтому основной временной ряд романа, хотя и носит, как мы сказали, необратимый и целостный характер, замкнут и изолирован и не локализован в историческом времени (то есть не включен в необратимый исторический временной ряд, потому что этого ряда роман еще вовсе не знает).

Таково основное авантюрное время этого романа. Но

в романе имеется и бытовое время. Каков его характер и как оно сочетается в романном целом с охарактеризованным нами особым авантюрным временем?

Для романа прежде всего характерно слияние жизненного пути человека (в его основных переломных моментах) с его реальным пространственным путем-дорогой, то есть со странствованиями. Здесь дается реализация метафоры «жизненный путь». Самый путь пролегает по родной, знакомой стране, в которой нет ничего экзотического, чуждого и чужого. Создается своеобразный романный хронотоп, сыгравший громадную роль в истории этого жанра. Основа его — фольклорная. Реализация метафоры жизненного пути в разных вариациях играет большую роль во всех видах фольклора. Можно прямо сказать, что дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги — выбор жизненного пути; перекресток — всегда поворотный пункт жизни фольклорного человека; выход из родного дома на дорогу с возвращением на родину — обычно возрастные этапы жизни (выходит юноша, возвращается муж); дорожные приметы — приметы судьбы и проч. Поэтому романный хронотоп дороги так конкретен, органичен, так глубоко проникнут фольклорными мотивами.

Перемещение человека в пространстве, его скитания утрачивают здесь тот абстрактно-технический характер сочетания пространственных и временных определений (близость — даль, одновременность — разновременность), какой мы наблюдали в греческом романе. Пространство становится конкретным и насыщается более существенным временем. Пространство наполняется реальным жизненным смыслом и получает существенное отношение к герою и его судьбе. Этот хронотоп настолько насыщен, что в нем приобретают новое и гораздо более конкретное и хронотопическое значение такие моменты, как встреча, разлука, столкновение, бегство и т. д.

Эта конкретность хронотопа дороги и позволяет широко развернуть в нем быт. Однако этот быт располагается, так сказать, в стороне от дороги и на боковых путях ее. Сам главный герой и основные переломные события его жизни — вне быта. Он его только наблюдает, иногда вторгается в него как чужеродная сила, иногда сам надевает бытовую маску, но по существу он быту не причастен и бытом не определяется.

Герой сам переживает исключительные внебытовые события, определяемые рядом: вина — возмездие — искупление — блаженство. Таков — Люций. Но в процессе возмездия — искупления, то есть именно в процессе метаморфозы, Люций принужден спуститься в низкий быт, играть в нем самую низкую роль, даже не роль раба, а роль осла. Как рабочий осел он попадает в самую гущу низкого быта, он у погонщиков, он у мельника ходит по кругу, приводя в движение жернова, он служит у огородника, у солдата, у повара, у пекаря. Он терпит постоянно побои, подвергается преследованию злых жен (жена погонщика, жена пекаря). Но все это он проделывает не как Люций, а как осел. В конце романа, сбросив личину осла, он на торжественной процессии снова вступит в высшие внебытовые сферы жизни. Более того, пребывание Люция в быту — это мнимая смерть его (родные считают его умершим), а выход из быта — воскресение. Ведь древнейшее фольклорное ядро метаморфозы Люция — это смерть, схождение в преисподнюю и воскресение. Быту здесь соответствует преисподняя, могила. (Соответствующие мифологические эквиваленты могут быть найдены для всех сюжетных мотивов «Золотого осла»).

Эта постановка героя по отношению к быту — чрезвычайно важная особенность второго типа античного романа. Эта особенность сохраняется (варьируясь, конечно) и во всей последующей истории этого типа. Всегда главный герой в ней, по существу, не причастен быту; он проходит через бытовую сферу как человек иного мира. Чаще всего это плут, меняющий различные бытовые личины, не занимающий в быту никакого определенного места, играющий с бытом, не принимающий его всерьез; или это бродячий актер, переодетый аристократ, или благородный человек по рождению, но не знающий своего происхождения («найденыш»). Быт — это низшая сфера бытия, из которой герой стремится освободиться и с которой он внутренне никогда не сливается. У него необычный, внебытовой жизненный путь, лишь один из этапов которого проходит через бытовую сферу.

Играя в низком быту самую низкую роль, Люций, внутренне не причастный бытовой жизни, тем лучше ее наблюдает и изучает во всех ее тайниках. Для него это опыт изучения и познания людей. «Я сам,— говорит Люций,— вспоминаю свое существование в ослином ви-

де с большой благодарностью, так как под прикрытием этой шкуры испытав коловратности судьбы, я сделался если не более благоразумным, то более опытным».

Для наблюдения тайников бытовой жизни положение осла особо выгодно. В присутствии осла никто не стесняется и раскрывает себя во всем. «И в мучительной жизни моей одно-единственное осталось мне утешение: развлекаться по врожденному мне любопытству, как люди, не считаясь с моим присутствием, свободно говорили и действовали, как хотели» (кн. 9).

Кроме того, преимущество осла в этом отношении составляют и его уши. «И я, хотя и сильно рассержен был на ошибку Фотиды, которая меня вместо птицы обратила в осла, утешался в горестном превращении моем единственно тем, что благодаря огромным ушам я отлично слышал даже то, что происходило в отдаленности» (кн. 9).

И эта исключительная постановка осла в романе — черта громадной важности.

Та бытовая жизнь, которую наблюдает и изучает Люций, — исключительно частная, приватная жизнь. В ней по самому ее существу нет ничего публичного. Все ее события — частное дело изолированных людей: они не могут совершаться «на миру», публично, в присутствии хора; они не подлежат публичному (всенародному) отчету на площади. Специфическое публичное значение они приобретают лишь там, где становятся уголовными преступлениями. Уголовщина — это тот момент приватной жизни, где она становится, так сказать, поневоле публичной. В остальном эта жизнь — постельные секреты (измены «злых жен», импотенция мужей и проч.), секреты наживы, мелкие бытовые обманы и т. п.

Такая приватная жизнь по самому своему существу не оставляет места для созерцателя, для «третьего», который был бы вправе ее постоянно созерцать, судить, оценивать. Она совершается между четырех стен, для двух пар глаз. Публичная же жизнь, всякое событие, имеющее хоть какое-нибудь общественное значение, по существу, тяготеет к опубликованию, необходимо предполагает зрителя, судью, оценивающего, для него всегда есть место в событии, он — необходимый (обязатель-

ный) участник его. Публичный человек всегда живет и действует на миру, и каждый момент его жизни по существу и принципиально допускает опубликование. Публичная жизнь и публичный человек по своей природе открыты, зримы, слышимы. Публичная жизнь обладает и разнообразнейшими формами самоопубликования и самоотчета (в том числе и в литературе). Здесь поэтому вовсе не возникает проблемы особой постановки созерцающего и слушающего эту жизнь («третьего»), особых форм опубликования ее. Поэтому классическая античная литература — литература публичной жизни и публичного человека — вовсе не знала этой проблемы.

Но когда приватный человек и приватная жизнь вошли в литературу (в эпоху эллинизма), эти проблемы неминуемо должны были встать. Возникло противоречие между публичностью самой литературной формы и приватностью ее содержания. Начался процесс выработки приватных жанров. На античной почве этот процесс остался незавершенным.

Особенно остро эта проблема стояла в отношении больших эпических форм («большого эпоса»). В процессе разрешения этой проблемы и возник античный роман.

В отличие от публичной жизни, та сугубо приватная жизнь, которая вошла в роман, по природе своей закрыта. Ее, по существу, можно только подсмотреть и подслушать. Литература приватной жизни есть, по существу, литература подсматривания и подслушивания — «как другие живут». Или ее можно раскрыть и опубликовать в уголовном процессе, или прямо вводя в роман уголовный процесс (и формы сыска и следствия), а в приватную жизнь — уголовные преступления; или косвенно и условно (в полускрытой форме), используя формы свидетельских показаний, признаний подсудимых, судебных документов, улик, следственных догадок и т. п. Наконец, могут быть использованы и те формы приватного сообщения и самораскрытия, которые вырабатываются в самой приватной жизни и в быту, — частное письмо, интимный дневник, исповедь.

Мы уже видели, как греческий роман разрешал эту проблему изображения частной жизни и приватного человека. Он применял внешние и не адекватные публично-риторические формы (к тому времени уже омертвев-

шие) к содержанию приватной жизни, что было возможно лишь в условиях греческого авантюрного времени и крайней абстрактности всего изображения. Кроме того, на этой же риторической основе греческий роман ввел и уголовный процесс, играющий весьма существенную роль в нем. Частично пользовался греческий роман и бытовыми формами, например, письмом.

И в последующей истории романа уголовный процесс в его прямой и косвенной форме и вообще судебно-уголовные категории имели громадное организационное значение. В самом содержании романов этому соответствовало громадное значение в нем уголовных преступлений. Различные формы и разновидности романа по-разному используют различные судебно-уголовные категории. Достаточно назвать авантюрно-детективный роман (сыск, следы преступлений и угадывание событий по этим следам), с одной стороны, и романы Достоевского («Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы») — с другой.

Значение и различные способы использования судебно-уголовных категорий в романе — как особых форм раскрытия и опубликования приватной жизни — интересная и важная проблема истории романа.

Уголовный момент играет большую роль в «Золотом осле» Апулея. Некоторые вставные новеллы прямо построены как рассказы об уголовных преступлениях (шестая, седьмая, одиннадцатая и двенадцатая новеллы). Но основным для Апулея является не уголовный материал, а обнажающие природу человека бытовые секреты приватной жизни, то есть все то, что можно только подглядеть и подслушать.

Вот для этого-то подглядывания и подслушивания приватной жизни положение Люция-осла исключительно благоприятное. Поэтому положение это было закреплено традицией и в разнообразных вариациях встречается нам в последующей истории романа. От ослиной метаморфозы сохраняется именно специфическая постановка героя как «третьего» по отношению к частной бытовой жизни, позволяющая ему подсматривание и подслушивание. Такова постановка плута и авантюриста, которые внутренне не причастны к бытовой жизни, не имеют в ней определенного закрепленного места и которые в то же время проходят через эту жизнь и принуждены изучать ее механику, все ее тайные пружины.

Но такова в особенности постановка слуги, сменяющего различных хозяев. Слуга — это вечный «третий» в частной жизни господ. Слуга — свидетель частной жизни по преимуществу. Его стесняются почти так же мало, как и осла, и в то же время он призван быть участником всех интимных сторон частной жизни. Поэтому слуга сменил собою осла в последующей истории авантюрного романа второго типа (то есть авантюрно-бытового романа). Положение слуги широко использует плутовской роман от «Ласарильо» и до «Жиль Блаза». В этом классическом (чистом) типе плутовского романа продолжают жить и другие моменты и мотивы. «Золотого осла» (прежде всего они сохраняют тот же хронотоп). В авантюрно-бытовом романе осложненного, не чистого типа фигура слуги отходит на второй план, но значение его все же сохраняется. Но и в других романных типах (да и в иных жанрах) фигура слуги имеет существенное значение (см. «Жак-фаталист» Дидро, драматическую трилогию Бомарше и др.). Слуга — это особая воплощенная точка зрения на мир частной жизни, без которой литература частной жизни не могла обойтись.

Аналогичное слуге место (по функциям) в романе занимает проститутка и куртизанка (см., например, «Молль Флендерс» и «Роксана» Дефо). Их положение также чрезвычайно выгодно для подсматривания и подслушивания частной жизни, ее секретов и ее интимных пружин. То же значение, но в качестве второстепенной фигуры, имеет в романе сводня; она обычно выступает рассказчиком. Так, уже в «Золотом осле» девятая вставная новелла рассказана старой сводней. Напомню замечательнейший рассказ старой сводни в «Франсионе» Сореля, по реалистической силе показа частной жизни почти равный Бальзаку (и несравненно превосходящий аналогичные явления у Золя).

Наконец, как мы уже говорили, аналогичную по функциям роль в романе играет вообще авантюрист (в широком смысле) и, в частности, «парвеню». Положение авантюриста и парвеню, еще не занявших определенного и закрепленного места в жизни, но ищущих успеха в частной жизни — устройства карьеры, приобретения богатства, завоевания славы (с точки зрения частного интереса «для себя»), побуждает их изучать эту частную жизнь, раскрывать ее скрытую механику,

подсматривать и подслушивать ее интимнейшие секреты. И начинают они свой путь снизу (где соприкасаются со слугами, проститутками, сводням и узнают от них о жизни, «какова она есть»), поднимаются выше (обычно проходят через куртизанок) и достигают вершин частной жизни или терпят крушение в пути или до конца остаются низовыми авантюристами (авантюристами трущобного мира). Такое положение их чрезвычайно благоприятно для раскрытия и показа всех слоев и этажей частной жизни. Поэтому положение авантюриста и парвеню определяет построение авантюрно-бытовых романов осложненного типа: авантюристом в широком смысле (но, конечно, не парвеню) является и Франсион у Сореля (см. одноименный роман); в положение авантюристов поставлены и герои «Комического романа» Скаррона (XVII век); авантюристы — герои плутовских (не в точном смысле) романов Дефо («Капитан Сингльтон», «Полковник Джек»), парвеню впервые появляются у Мариво («Крестьянин-парвеню»); авантюристы — герои Смоллетта. Исключительно глубоко и полно воплощает в себе и конденсирует всю специфику положений осла, плута, бродяги, слуги, авантюриста, парвеню, артиста — племянник Рамо у Дидро: он дает замечательную по глубине и силе именно философию «третьего» в частной жизни. Это философия человека, знающего только частную жизнь и жаждущего только ее, но ей непричастного, не имеющего в ней места, поэтому остро видящего ее всю, во всей ее обнаженности, разыгрывающего все ее роли, но не сливающегося ни с одной из них.

У великих французских реалистов — у Стендаля и Бальзака — в их сложном синтетическом романе положение авантюриста и парвеню полностью сохраняет свое организующее значение. Во втором плане их романов движутся и все другие фигуры «третьих» частной жизни — куртизанки, проститутки, сводни, слуги, нотариусы, ростовщики, врачи.

Роль авантюриста-парвеню в классическом английском реализме — Диккенс и Теккерей — менее значительна. Они здесь на вторых ролях (исключение — Ребекка Шарп в «Ярмарке тщеславия» Теккерея).

Отмечу, что во всех этих разобранных нами явлениях в какой-то степени и в какой-то форме сохраняется и момент метаморфозы: перемена ролей-масок плутом,

превращение нищего в богача, бездомного бродяги — в богатого аристократа, разбойника и жулика — в раскаявшегося доброго христианина и т. п.

Кроме образов плута, слуги, авантюриста, сводни, для подглядывания и подслушивания частной жизни роман изобретал и другие дополнительные способы, иногда очень остроумные и тонкие, но не получившие типичного и существенного значения. Например, Хромой бес у Лесажа (в одноименном романе) снимает крыши с домов и раскрывает частную жизнь в те моменты, когда не допускается «третий». В «Перигрине Пикле» Смоллетта герой знакомится с совершенно глухим англичанином Кэдуоледером, в присутствии которого никто не стесняется говорить обо всем (как в присутствии Люция-осла); в дальнейшем оказывается, что Кэдуоледер совсем не глух, а только надел на себя маску глухоты, чтобы подслушивать секреты частной жизни.

Таково исключительно важное положение Люция-осла как наблюдателя частной жизни. В каком же времени раскрывается эта приватная бытовая жизнь?

Бытовое время в «Золотом осле» и в других образцах античного авантюрно-бытового романа отнюдь не циклическое. Вообще момент повторения, периодического возвращения одних и тех же моментов (явлений) в нем не выдвигается. Античная литература знала лишь идеализованное земледельческое бытовое циклическое время, сплетающееся с природным и мифологическим временем (основные этапы его развития: Гесиод — Феокрит — Вергилий). От этого циклического времени (во всех его вариациях) резко отличается романное бытовое время. Оно прежде всего совершенно оторвано от природы (и от природно-мифологических циклов). Этот отрыв бытового плана от природы даже подчеркивается. Мотивы природы появляются у Апулея лишь в ряду: вина — искупление — блаженство (см., например, сцена на берегу моря перед обратным превращением Люция). Быт — это преисподняя, могила, где и солнце не светит, и звездного неба нет. Поэтому быт здесь дается как изнанка подлинной жизни. В центре его — непристойности, то есть изнанка половой любви, оторванной от деторождения, смены поколений, построения семьи и рода. Быт здесь — приапичен, его логика — логика непристойности. Но вокруг этого полового ядра

быта (измена, убийства на половой почве и т. п.) располагаются и другие моменты быта: насилия, воровство, обманы всякого рода, побои.

В этом бытовом омуте частной жизни время лишено единства и целостности. Оно раздроблено на отдельные отрезки, охватывающие единичные бытовые эпизоды. Отдельные эпизоды (в особенности во вставных бытовых новеллах) округлены и закончены, но они изолированны и довлеют себе. Бытовой мир рассеян и раздроблен и лишен существенных связей. Он не проникнут одним временным рядом со своей специфической закономерностью и необходимостью. Поэтому временные отрезки бытовых эпизодов расположены как бы перпендикулярно к основному стержневому ряду романа: вина — наказание — искупление — очищение — блаженство (именно к моменту наказания — искупления). Бытовое время не параллельно этому основному ряду и не сплетается с ним, но отдельные отрезки его (на которые распадается это бытовое время), перпендикулярны к основному ряду, пересекают его под прямым углом.

При всей раздробленности и натуралистичности этого бытового времени, оно не абсолютно бездейственно. В его целом оно осмысливается как наказание, очищающее Люция, в его же отдельных моментах-эпизодах оно служит для Люция *опытом*, раскрывающим ему человеческую природу. Самый бытовой мир у Апулея — *статичен*, в нем нет становления (поэтому нет и *единого* бытового времени). Но в нем раскрывается *социальное многообразие*. В этом разнообразии еще не раскрылись социальные *противоречия*, но оно уже чревато ими. Если бы эти противоречия раскрылись, то мир пришел бы в движение, получил бы толчок к будущему, время получило бы полноту и историчность. Но на античной почве, в частности у Апулея, этот процесс не завершился.

У Петрония, правда, этот процесс продвинулся немножко дальше. В его мире социальное многообразие становится почти противоречивым. В связи с этим появляются в его мире и зачаточные следы исторического времени — приметы эпохи. Но все же и у него процесс этот далеко не завершается.

«Сатирикон» Петрония, как мы уже сказали, принадлежит к тому же типу авантюрно-бытового романа. Но

авантюрное время здесь тесно переплетается с бытовым (поэтому «Сатирикон» ближе к европейскому типу плутовского романа). В основе странствований и приключений героев (Энколпия и др.) не лежит отчетливая метаморфоза и специфический ряд: вина — возмездие — искупление. Здесь это заменяется, правда, аналогичным, но приглушенным и пародийным мотивом преследования разгневанным богом Приапом (пародия на эпическую первопричину скитаний Одиссея, Энея). Но позиция героев по отношению к быту частной жизни совершенно та же, что и у Люция-осла. Они проходят через бытовую сферу частной жизни, но внутренне ей не причастны. Это плуты — соглядатаи, шарлатаны и паразиты, подсматривающие и подслушивающие весь цинизм частной жизни. Она же здесь еще более приапична. Но, повторяем, в социальном разнообразии этого мира частной жизни попадаются еще зыбкие следы исторического времени. В описании пира Тримальхиона и в самом образе его раскрываются уже приметы эпохи, то есть некоторого в р е м е н н о̀ г о ц е л о г о, обнимающего и объединяющего отдельные бытовые эпизоды.

В житийных образцах авантюрно-бытового типа момент метаморфозы выступает на первый план (греховная жизнь — кризис — искупление — святость). Авантюрно-бытовой план дан в форме обличения греховной жизни или в форме покаянной исповеди. Эта форма (в особенности — последняя) граничит уже с третьим типом античного романа.

III. АНТИЧНАЯ БИОГРАФИЯ И АВТОБИОГРАФИЯ

Переходя к третьему типу античного романа, прежде всего необходимо сделать одну весьма существенную оговорку. Под третьим типом мы имеем в виду б и о г р а ф и ч е с к и й р о м а н, но такого р о м а н а, то есть такого большого биографического произведения, которое мы, пользуясь нашей терминологией, могли бы назвать романом, античность не создала. Но она разработала ряд в высшей степени существенных автобиографических и биографических форм, которые оказали громадное влияние не только на развитие европейской биографии и автобиографии, но и на развитие всего ев-

ропейского романа. В основе этих античных форм лежит новый тип *биографического времени* и новый специфически построенный образ человека, проходящего свой *жизненный путь*.

Под углом зрения этого нового типа времени и нового образа человека мы и дадим наш краткий обзор античных автобиографических и биографических форм. В соответствии с этим мы не стремимся в нашем обзоре ни к полноте материала, ни к всестороннему его охвату. Мы выделим лишь то, что имеет прямое отношение к нашим задачам.

На классической греческой почве мы отмечаем два существенных типа автобиографий.

Первый тип назовем условно — платоновским типом, так как он нашел наиболее отчетливое и раннее выражение в таких произведениях Платона, как «Апология Сократа» и «Федон». Этот тип автобиографического самосознания человека связан со строгими формами мифологической метаморфозы. В основе ее лежит хронотоп — «жизненный путь ищущего истинного познания». Жизнь такого ищущего расчленяется на точно ограниченные эпохи или ступени. Путь проходит через самоуверенное невежество, через самокритический скепсис и через познание самого себя к истинному познанию (математика и музыка).

Эта ранняя платоновская схема пути ищущего на эллинистически-римской почве осложняется чрезвычайно важными моментами: прохождение ищущего через ряд философских школ с испытанием их и ориентация временно́го расчленения пути на собственных произведениях. К этой осложненной схеме, имеющей очень важное значение, мы еще вернемся в последующем.

В платоновской схеме имеется и момент кризиса и перерождения (слова оракула как поворот жизненного пути Сократа). Специфический характер пути ищущего раскрывается еще яснее при сопоставлении с аналогичной схемой пути восхождения души к созерцанию идей («Пир», «Федр» и др.). Здесь ясно выступают мифологические и мистерийно-культовые основы этой схемы. Отсюда становится ясным и родство с ней тех «историй обращения», о которых мы говорили в предыдущем разделе. Путь Сократа, как он раскрыт в «Апологии»,— публично-риторическое выражение той же метаморфозы. Реальное биографическое время здесь почти полностью

растворено в идеальном и даже абстрактном времени этой метаморфозы. Значительность образа Сократа раскрывается не в этой идеально-биографической схеме.

Второй греческий тип — риторическая автобиография и биография.

В основе этого типа лежит «энкомион» — гражданская надгробная и поминальная речь, заменившая собою древнюю «заплачку» (тренос). Форма энкомиона определила и первую античную автобиографию — защитительную речь Исократа.

Говоря об этом классическом типе, прежде всего необходимо отметить следующее. Эти классические формы автобиографий и биографий не были произведениями литературно-книжного характера, отрешенными от конкретного общественно-политического события их громкого опубликования. Напротив, они всецело определялись этим событием, они были словесными гражданско-политическими актами публичного прославления или публичного самоотчета реальных людей. Поэтому здесь важен не только и не столько внутренний хронотоп их (то есть время-пространство изображаемой жизни), но и прежде всего тот внешний реальный хронотоп, в котором совершается это изображение своей или чужой жизни как граждански-политический акт публичного прославления или самоотчета. Именно в условиях этого реального хронотопа, в котором раскрывается (опубликовывается) своя или чужая жизнь, ограняются грани образа человека и его жизни, дается определенное освещение их.

Этот реальный хронотоп — площадь («агора»). На площади впервые раскрылось и оформилось автобиографическое (и биографическое) самосознание человека и его жизни на античной классической почве.

Когда Пушкин говорил о театральном искусстве, что оно «родилось на площади», он имел в виду площадь, где «простой народ», базар, балаганы, кабаки, то есть площадь европейских городов XIII, XIV и последующих веков. Он имел, далее, в виду, что официальное государство, официальное общество (то есть привилегированные классы) и его официальные науки и искусства находятся (в основном) вне этой площади. Но античная площадь — это само государство (притом — все государство со всеми его органами), высший суд, вся наука, все искусство, и на ней — весь народ. Это был удиви-

тельный хронотоп, где все высшие инстанции — от государства до истины — были конкретно представлены и воплощены, были зримо-наличны. И в этом конкретном и как бы всеобъемлющем хронотопе совершались раскрытие и пересмотр всей жизни гражданина, производилась публично-гражданственная проверка ее.

Вполне понятно, что в таком биографическом человеке (образе человека) не было и не могло быть ничего интимно-приватного, секретно-личного, повернутого к себе самому, принципиально-одинокого. Человек здесь открыт во все стороны, он весь вовне, в нем нет ничего «для себя одного», нет ничего, что не подлежало бы публично-государственному контролю и отчету. Здесь все сплошь и до конца было публично.

Вполне понятно, что в этих условиях не могло быть никаких принципиальных различий между подходом к чужой жизни и подходом к своей собственной жизни, то есть между биографической и автобиографической точками зрения. Позже, в эллинистическо-римскую эпоху, когда публичное единство человека распалось, Тацит, Плутарх и некоторые риторы специально ставили вопрос о допустимости прославления себя самого. Разрешался этот вопрос в положительном смысле. Плутарх подбирает материал, начиная с Гомера (где герои занимаются самопрославлением), устанавливает допустимость самопрославления и указывает, в каких формах оно должно протекать, чтобы избегнуть всего отталкивающего. Один второстепенный ритор, Аристид, также подбирает обширный материал по этому вопросу и приходит к выводу, что гордое самопрославление — чисто эллинская черта; самопрославление вполне допустимо и правильно.

Но очень характерно, что подобный вопрос вообще мог возникнуть. Ведь самопрославление есть только наиболее резкое и бросающееся в глаза проявление одинаковости биографического и автобиографического подхода к жизни. Поэтому за специальным вопросом о допустимости самопрославления таится более общий вопрос — о допустимости одного и того же подхода к своей собственной и чужой жизни, к себе самому и к другому. Постановка подобного вопроса говорит о том, что классическая *публичная целостность* человека распадалась и начиналась принципиальная дифференциация биографических и автобиографических форм.

Но в условиях греческой площади, где началось самосознание человека, о такой дифференциации не могло быть еще и речи. Внутреннего человека—«человека для себя» (я для себя) и особого подхода к себе самому еще не было. Единство человека и его самосознание было чисто публичным. Человек был весь вовне, притом в буквальном смысле этого слова.

Эта сплошная овнешненность — очень важная особенность образа человека в классическом искусстве и литературе. Она проявляется весьма многообразно, многоразличнейшим образом. Укажу здесь на одно общеизвестное ее проявление.

Греческий человек в литературе — уже у Гомера — представляется чрезвычайно несдержанным. Герои Гомера очень резко и очень громко выражают свои чувства. Особенно поражает, как часто и как громко герои плачут и рыдают. Ахилл в знаменитой сцене с Приамом рыдает в своем шатре так громко, что вопли его разносятся по всему греческому лагерю. По-разному объясняли эту черту: и особенностями примитивной психологии, и условностью литературного канона, и особенностями гомеровского словаря, вследствие которых различные степени чувств могут быть переданы лишь путем указания различных степеней их внешнего выражения, или указывали на общую относительность в подходе к выражению чувств (известно, например, что люди XVIII века — те же просветители — весьма часто и охотно плакали). Но дело в том, что в образе античного героя эта черта отнюдь не единична, она гармонически сочетается с другими чертами его и имеет более принципиальную основу, чем обычно предполагают. Эта черта есть одно из проявлений той сплошной овнешненности публичного человека, о которой мы говорили.

Всякое бытие для грека классической эпохи было и зримым и звучащим. Принципиально (по существу) невидимого и немого бытия он не знает. Это касалось всего бытия, и, конечно, прежде всего человеческого бытия. Немая внутренняя жизнь, немая скорбь, немое мышление были совершенно чужды греку. Все это — то есть вся внутренняя жизнь — могло существовать, только проявляясь вовне в звучащей или в зримой форме. Мышление, например, Платон понимал как беседу человека с самим собою («Теэтет», «Софист»). Понятие молчаливого мышления впервые появилось

только на почве мистики (корни этого понятия — восточные). При этом мышление как беседа с самим собою, в понимании Платона, отнюдь не предполагает какого-то особого отношения к себе самому (отличного от отношения к другому); беседа с самим собою непосредственно переходит в беседу с другим, никаких принципиальных граней здесь и в помине нет.

В самом человеке нет никакого немого и незримого ядра: он весь видим и слышим, весь вовне; но нет и вообще никаких немых и незримых сфер бытия, которым человек был бы причастен и которыми он определялся бы (платоновское царство идей — все зримо и слышимо). Тем более далеко было от классического греческого мировоззрения помещать основные руководящие центры человеческой жизни в немые и незримые центры. Этим и определяется изумительная сплошная овнешненность классического человека и его жизни.

Лишь с эллинистической и римской эпохи начинается процесс перевода целых сфер бытия как в самом человеке, так и вне его на немой регистр и на принципиальную незримость. Этот процесс также далеко не завершился на античной почве. Характерно, что еще «Исповедь» блаженного Августина нельзя читать «про себя», а нужно декламировать вслух, настолько в ее форме еще жив дух греческой площади, где впервые слагалось самоосознание европейского человека.

Когда мы говорим о сплошной овнешненности греческого человека, то применяем здесь, конечно, нашу точку зрения. Грек именно не знал нашего разделения на внешнее и внутреннее (немое и незримое). Наше «внутреннее» для грека в образе человека располагалось в одном ряду с нашим «внешним», то есть было так же видимо и слышимо и существовало вовне для других, так же как и для себя. В этом отношении все моменты образа человека были однородными.

Но эта сплошная овнешненность человека осуществлялась не в пустом пространстве («под звездным небом на голой земле»), а в органическом человеческом коллективе, «на народе». Поэтому-то «вовне», в котором раскрывался и существовал весь человек, не было чем-то чуждым и холодным («пустыней мира»), — а было родным народом. Быть вовне — быть для других, для коллектива, для своего народа. Человек был сплошь овнешнен в человеческой же стихии, в человеческом на-

родном медиуме. Поэтому единство этой овнешненной целостности человека носило публичный характер.

Всем этим определяется неповторимое своеобразие образа человека в классическом искусстве и литературе. Все телесное и внешнее одухотворено и интенсифицировано в нем, все духовное и внутреннее (с нашей точки зрения) — телесно и овнешнено. Как гетевская природа (для которой этот образ и послужил «первофеноменом»), он «не имеет ни ядра, ни оболочки», ни внешнего, ни внутреннего. В этом и глубочайшее отличие его от образов человека последующих эпох.

В последующие эпохи немые и незримые сферы, которым стал причастен человек, исказили его образ. Немота и незримость проникли вовнутрь его. Вместе с ними пришло и одиночество. Частный и изолированный человек — «человек для себя» — утратил единство и целостность, которые определялись публичным началом. Самосознание его, утратив народный хронотоп площади, не могло найти такого же реального, единого и целостного хронотопа; поэтому оно распалось и разъединилось, стало абстрактным и идеальным. У приватного человека в его приватной жизни появилось очень много сфер и объектов, вообще не подлежащих опубликованию (половая сфера и др.) или только интимно-камерному и условному выражению. Образ человека стал многослойным и разносоставным. В нем разделились ядро и оболочка, внешнее и внутреннее.

Мы покажем в дальнейшем, что самая замечательная попытка в мировой литературе нового сплошного овнешнения человека, притом без стилизации античного образа, была сделана Рабле.

Другая попытка возрождения античной целостности и овнешненности, но на совершенно иной основе, была сделана Гете.

Вернемся к греческому энкомиону и к первой автобиографии. Разобранною нами особенностью античного самосознания определяется одинаковость биографического и автобиографического подхода и последовательная публичность его. Но образ человека в энкомионе чрезвычайно прост и пластичен, и момента становления в нем почти нет. Исходный пункт энкомиона — идеальный образ определенной жизненной формы, определенного положения — полководца, царя, политического

деятеля. Эта идеальная форма — совокупность требований, предъявляемых к данному положению: каким должен быть полководец, перечисление свойств и добродетелей полководца. Все эти свойства и добродетели и раскрываются затем в жизни прославляемого лица. Идеал и образ умершего сливаются. Образ прославляемого пластичен и дается обычно в момент его зрелости и жизненной полноты.

На основе разработанных биографических схем энкомиона и возникла первая автобиография в форме защитительной речи — автобиография Исократа, оказавшая громадное влияние на всю мировую литературу (особенно через итальянских и английских гуманистов). Это — публичный апологетический отчет о своей жизни. Принципы построения своего образа те же, что и при построении образов умерших деятелей в энкомионе. В основу кладется идеал ритора. Сама риторическая деятельность прославляется Исократом как высшая форма жизненной деятельности. Это профессиональное самосознание Исократа носит совершенно конкретный характер. Он характеризует свое материальное положение, упоминает о своих заработках как ритора. Элементы чисто приватные (с нашей точки зрения), элементы узкопрофессиональные (опять с нашей точки зрения), элементы общественно-государственные, наконец, и философские идеи здесь лежат в одном конкретном ряду, тесно переплетаются между собою. Все эти элементы воспринимаются как совершенно однородные и слагаются в единый и целостный пластический образ человека. Самосознание человека опирается здесь только на такие моменты своей личности и своей жизни, которые повернуты вовне, существуют для других так же, как и для себя; только в них самосознание ищет своей опоры и своего единства, других же интимно-личных, «самостных», индивидуально-неповторимых моментов самосознание вовсе не знает.

Отсюда и специфический нормативно-педагогический характер этой первой автобиографии. В конце ее прямо выставляется воспитательный и образовательный идеал. Но нормативно-педагогическое освещение дается и всему материалу автобиографии.

Но нельзя забывать, что эпоха создания этой первой автобиографии была уже эпохой начавшегося разложения греческой публичной целостности человека (как она

раскрывалась в эпосе и в трагедии). Отсюда несколько формально-риторический и абстрактный характер этого произведения.

Римские автобиографии и мемуары слагаются в ином реальном хронотопе. Жизненной почвой для них послужила римская **семья**. Автобиография здесь — документ семейно-родового самосознания. Но на этой семейно-родовой почве автобиографическое самосознание не становится приватным и интимно-личным. Оно сохраняет глубоко публичный характер.

Римская семья (патрицианская) — это не буржуазная семья — символ всего приватно-интимного. Римская семья, именно как семья, непосредственно сливалась с государством. Главе семьи были передоверены известные элементы государственной власти. Семейные (родовые) религиозные культы, роль которых была громадной, служили непосредственным продолжением государственных культов. Предки были представителями национального идеала. Самосознание ориентируется на конкретной памяти рода и предков, и в то же время оно ориентировано на потомков. Семейно-родовые традиции должны быть переданы от отца к сыну. Семья имеет свой архив, где хранятся письменные документы всех звеньев рода. Автобиография пишется в порядке передачи семейно-родовых традиций от звена к звену и полагается в архиве. Это делает автобиографическое самосознание публично-историческим и государственным.

Эта специфическая римская историчность автобиографического самосознания отличает его от греческого, ориентировавшегося на живых современников, тут же присутствующих на площади. Римское самосознание чувствует себя прежде всего звеном между умершими предками и еще не вступившими в политическую жизнь потомками. Поэтому оно не столь пластично, но зато глубже проникнуто временем.

Другая специфическая особенность римской автобиографии (и биографии) — роль «prodigia», то есть всякого рода предзнаменований и их истолкований. Здесь это не внешняя сюжетная черта (как в романах XVII века), но очень важный принцип осознания и оформления автобиографического материала. С нею тесно связана также очень важная чисто римская автобиографическая категория «счастья».

В prodigia, то есть в предзнаменованиях судьбы как отдельных дел и начинаний человека, так и всей его жизни, индивидуально-личное и публично-государственное неразрывно сливаются. Prodigia — важный момент при начале и совершении всех государственных начинаний и актов. Не испытав предзнаменований, государство не делает ни одного шага.

Prodigia — показатели судеб государства, предвещающие ему счастье или несчастье. Отсюда они переходят на индивидуальную личность диктатора или полководца, судьба которого неразрывно связана с судьбою государства, сливаются с показателями его личной судьбы. Появляется диктатор счастливой руки (Сулла), счастливой звезды (Цезарь). Категория счастья на этой почве имеет особое жизнеобразующее значение. Она становится формой личности и ее жизни («вера в свою звезду»). Это начало определяет самосознание Суллы в его автобиографии. Но, повторяем, в этом счастье Суллы или счастье Цезаря: государственные и личные судьбы сливаются воедино. Менее всего это узколичное, приватное счастье. Ведь это — счастье в делах, в государственных начинаниях, в войнах. Оно совершенно неотделимо от дел, от творчества, от труда, от их объективного публично-государственного содержания. Таким образом, понятие счастья здесь включает в себя и наши понятия «дарования», «интуиции» и то специфическое понятие «гениальности» [1], которое имело такое значение в философии и эстетике конца XVIII века (Юнг, Гаман, Гердер, бурные гении). В последующие века эта категория счастья раздробилась и приватизировалась. Все творческие и публично-государственные моменты покинули категорию счастья, — оно стало приватно-личным и нетворческим началом.

Рядом с этими специфически римскими чертами действуют и греко-эллинистические автобиографические традиции. На римской почве древние заплачки (naenia) также были замещены надгробными речами — «лаудациями». Здесь господствуют греко-эллинистические риторические схемы.

Существенной автобиографической формой на римско-эллинистической почве являются работы «о собст-

---

[1] В понятии «счастья» сливались гениальность и успех; непризнанный гений — contradictio in adjecto.

венных писаниях». Эта форма, как мы уже указывали, восприняла существенное влияние платоновской схемы жизненного пути познающего. Но здесь для нее найдена совершенно иная объективная опора. Дается каталог собственных произведений, раскрываются их темы, отмечается их успех у публики, дается автобиографический комментарий к ним (Цицерон, Гален и др.). Ряд собственных произведений дает реальную твердую опору для осознания временнОго хода своей жизни. В последовательности собственных произведений дан существенный след биографического времени, объективация его. Наряду с этим самосознание здесь раскрывается не перед «кем-то» вообще, а перед определенным кругом читателей своих произведений. Для них строится автобиография. Автобиографическая сосредоточенность на себе и на своей собственной жизни приобретает здесь некоторый минимум существенной публичности совершенно нового типа. К этому автобиографическому типу относятся и «Retractationes» бл. Августина. В новое время сюда нужно отнести ряд произведений гуманистов (например, Чосера), но в последующие эпохи этот тип становится лишь моментом (правда, очень важным) творческих автобиографий (например, у Гете).

Таковы те античные автобиографические формы, которые могут быть названы формами публичного самосознания человека.

Коснемся вкратце зрелых биографических форм римско-эллинистической эпохи. Здесь прежде всего необходимо отметить влияние Аристотеля на характерологические методы античных биографов, именно учение об энтелехии как о последней цели и в то же время первой причине развития. Это аристотелевское отождествление цели с началом не могло не оказать существенного влияния на особенности биографического времени. Отсюда — завершенная зрелость характера есть подлинное начало развития. Здесь совершается своеобразная «характерологическая инверсия», исключающая подлинное становление характера. Вся юность человека трактуется лишь как предуказание зрелости. Известный элемент движения вносится лишь борьбою склонностей и аффектов и упражнением в добродетели, чтобы придать ей постоянство. Такая борьба и такие упражнения лишь закрепляют уже наличные свойства

характера, но ничего нового не создают. Основою остается устойчивая сущность завершенного человека.

На этой основе сложились два типа построения античной биографии.

Первый тип можно назвать энергетическим. В основе его лежит аристотелевское понятие энергии. Полное бытие и сущность человека есть не состояние, а действие, деятельная сила («энергия»). Эта «энергия» есть развертывание характера в поступках и выражениях. При этом поступки, слова и другие выражения человека вовсе не являются только проявлением вовне (для других, для «третьего») какой-то внутренней сущности характера, существующего уже помимо этих проявлений, до них и вне их. Эти проявления и есть бытие самого характера, который вне своей «энергии» и не существует вовсе. Помимо своей проявленности вовне, своей выраженности, зрелости и слышимости характер не обладает полнотою действительности, полнотою бытия. Чем полнее выраженность, тем полнее и бытие.

Поэтому изображать человеческую жизнь (биос) и характер должно не путем аналитического перечисления характерологических свойств человека (добродетелей или пороков) и объединения их в твердый образ его, — но путем изображения поступков, речей и других проявлений и выражений человека.

Этот энергетический тип биографий представлен Плутархом, влияние которого на мировую литературу (и не только биографическую) было исключительно велико.

Биографическое время у Плутарха — специфично. Это — время раскрытия характера, но отнюдь не время становления и роста человека[1]. Правда, вне этого раскрытия, этой «манифестации» характера его и нет, — но как «энтелехия» он предрешен и может раскрыться только в определенном направлении. Сама историческая действительность, в которой совершается раскрытие характера, служит только средою этого раскрытия, дает поводы для проявления характера в поступках и в словах, но лишена определяющего влияния на самый характер, не формирует, не создает его, она лишь актуализует его. Историческая действительность—

[1] Время — феноменально, сущность же характера вне времени. Субстанциальность характеру дается не временем.

арена для раскрытия и развертывания человеческих характеров, не больше.

Биографическое время не обратимо в отношении самих событий жизни, которые неотделимы от исторических событий. Но в отношении характера это время обратимо: та или иная черта характера сама по себе могла бы проявиться раньше или позже. Самые черты характера лишены хронологии, их проявления переместимы во времени. Сам характер не растет и не меняется, — он лишь восполняется: не полный, не раскрывшийся, фрагментарный вначале — он становится полным и округленным в конце. Следовательно, путь раскрытия характера ведет не к изменению и становлению его в связи с исторической действительностью, а только к завершению его, то есть только к восполнению той формы, которая была предначертана с самого начала. Таков биографический тип Плутарха.

Второй тип биографии можно назвать аналитическим. В основу его кладется схема с определенными рубриками, по которым и распределяется весь биографический материал: общественная жизнь, семейная жизнь, поведение на войне, отношения к друзьям, достойные запоминания изречения, добродетели, пороки, наружность, habitus и т. п. Различные черты и свойства характера подбираются из различных и разновременных событий и случаев жизни героя и разносятся по указанным рубрикам. Для черты даются как доказательства один-два примера из жизни данного лица.

Таким образом, временно̀й биографический ряд оказывается здесь разбитым: под одну и ту же рубрику подбираются разновременные моменты жизни. Руководящим началом и здесь является целое характера, с точки зрения которого безразличны время и порядок проявления той или иной части этого целого. Уже первые штрихи (первые проявления характера) предопределяют твердые контуры этого целого, и все остальное располагается уже внутри этих контуров либо во временно̀м (первый тип биографий), либо в систематическом порядке (второй тип).

Главным представителем этого второго античного типа биографий был Светоний. Если Плутарх оказывал громадное влияние на литературу, особенно на драму (ведь энергетический тип биографии, по существу, драматичен), то Светоний оказывал преимущественно влия-

ние на узкобиографический жанр, в особенности в средние века. (И до наших времен сохранился еще тип построения биографий по рубрикам: как человек, как писатель, как семьянин, как мыслитель и т. п.).

Все упомянутые до сих пор формы, как автобиографические, так и биографические (принципиальных различий в подходе к человеку между этими формами не было), носят существенно публичный характер. Теперь мы должны коснуться тех автобиографических форм, где проявляется уже разложение этой публичной овнешненности человека, где начинают пробиваться приватное самосознание изолированного одинокого человека и раскрываться приватные сферы его жизни. На античной почве мы и в области автобиографии находим только начало процесса приватизации человека и его жизни. Поэтому новые формы для автобиографического выражения одинокого самосознания здесь еще не были выработаны. Были созданы лишь специфические модификации наличных публично-риторических форм. Мы наблюдаем в основном три таких модификации.

Первая модификация — это сатирико-ироническое или юмористическое изображение себя и своей жизни в сатирах и диатрибах. Особо отмечаем общеизвестные стихотворные иронические автобиографии и самохарактеристики у Горация, Овидия и Проперция, включающие в себя и момент пародирования публично-героических форм. Здесь частное и приватное облекается в форму иронии и юмора (не находя положительных форм для своего выражения).

Вторая модификация — очень важная по своему историческому резонансу — представлена письмами Цицерона к Аттику.

Публично-риторические формы единства человеческого образа омертвевали, становились официально-условными, героизация и прославление (и самопрославление) становились шаблонными и ходульными. Кроме того, наличные публично-риторические жанры, по существу, не давали места для изображения приватной жизни, сфера которой все более и более разрасталась и в ширину и в глубину и все больше и больше замыкалась в себе. В этих условиях начинают получать большое значение камерно-риторические формы, и прежде всего форма дружеского письма. В интимно-дружеской атмосфере (полуусловной, конечно) начинает рас-

крываться новое приватно-камерное самосознание человека. Целый ряд категорий самосознания и оформления биографической жизни — удача, счастье, заслуга — начинают утрачивать свое публично-государственное значение и переходить в приватно-личный план. Сама природа, вовлеченная в этот новый приватно-камерный мир, начинает существенно меняться. Зарождается «пейзаж», то есть природа как кругозор (предмет ви́дения) и окружение (фон, обстановка) вполне приватного и одиноко-бездействующего человека. Эта природа резко отлична от природы пасторальной идиллии или георгик, нечего и говорить о природе эпоса и трагедии. В камерный мир приватного человека природа входит живописными обрывками в часы прогулок, отдыха, в моменты случайного взгляда на раскрывшийся вид. Эти живописные обрывки вплетены в зыбкое единство приватной жизни культурного римлянина, но не входят в единое, могучее, одухотворенное и самостоятельное целое природы, как в эпосе, в трагедии (например, природа в «Прометее прикованном»). Эти живописные обрывки могут быть лишь в отдельности округлены в замкнутые словесные пейзажи. Аналогичную трансформацию претерпевают другие категории в этом новом приватно-камерном мирке. Получают значение многочисленные мелочи приватной жизни, в которых человек чувствует себя дома и на которые начинает опираться его приватное самосознание. Образ человека начинает сдвигаться в замкнутые приватные пространства, почти интимно-комнатные, где он утрачивает свою монументальную пластичность и всецелую публичную овнешненность.

Таковы письма к Аттику. Но все же в них много еще публично-риторического, как условного и омертвевшего, так и еще живого и существенного. Здесь как бы фрагменты будущего совершенно приватного человека вкраплены (впаяны) в старое публично-риторическое единство человеческого образа.

Последнюю, третью модификацию можно условно назвать стоическим типом автобиографии. Сюда прежде всего нужно отнести так называемые «консолации» (утешения). Эти консолации строились в форме диалога с философией-утешительницей. Прежде всего нужно назвать не дошедшую до нас «Consolatio» Цицерона, написанную им после смерти его дочери. Сюда же относится и «Hortensius» его. В последующие эпохи мы

встретим такие консолации у Августина, у Боэция и, наконец, у Петрарки.

К третьей модификации нужно, далее, отнести письма Сенеки, автобиографическую книгу Марка Аврелия («К себе самому») и, наконец, «Исповедь» и другие автобиографические произведения Августина.

Для всех названных произведений характерно появление новой формы отношения к себе самому. Это новое отношение лучше всего может быть охарактеризовано термином Августина «Soliloquia», то есть «Одинокие беседы с самим собою». Такими одинокими беседами являются, конечно, и беседы с философией-утешительницей в консолациях.

Это новое отношение к себе самому, к собственному «я», без свидетелей, без предоставления права голоса «третьему», кто бы он ни был. Самосознание одинокого человека ищет здесь опору и высшую судебную инстанцию в себе самом и непосредственно в идейной сфере — в философии. Здесь имеет место даже борьба с точкой зрения «другого», например, у Марка Аврелия. Эта точка зрения «другого» на нас, которую мы учитываем и с которой оцениваем себя самих, является источником тщеславия, суетной гордости или источником обиды. Она замутняет наше самосознание и самооценку; от нее нужно освободиться.

Другая особенность третьей модификации — резкое увеличение удельного веса событий интимно-личной жизни, таких событий, которые при громадном значении в личной жизни данного человека имеют ничтожное значение для других и почти вовсе не имеют социально-политического значения; например, смерть дочери (в «Consolatio» Цицерона); в таких событиях человек чувствует себя как бы принципиально одиноким. Но и в событиях публичного значения начинает акцентуироваться их личная сторона. В связи с этим очень резко выступают вопросы бренности всех благ, смертности человека; вообще тема личной смерти в разных ее вариациях начинает играть существенную роль в автобиографическом самосознании человека. В публичном самосознании ее роль, конечно, сводилась (почти) к нулю.

Несмотря на эти новые моменты, и третья модификация остается все же в значительной мере публично-риторической. Того подлинного одинокого человека, какой появляется в средние века и играет затем такую боль-

шую роль в европейском романе, здесь еще нет. Одиночество здесь еще весьма относительное и наивное. Самосознание здесь имеет еще довольно прочную публичную опору, хотя частично уже и омертвевшую. Тот же Марк Аврелий, который исключал «точку зрения другого» (в борьбе с чувством обиды), исполнен глубокого чувства своего публичного достоинства и гордо благодарит судьбу и людей за свои добродетели. И самая форма автобиографии третьей модификации носит публично-риторический характер. Мы уже говорили, что даже «Исповедь» Августина требует громкой декламации.

Таковы основные формы античной автобиографии и биографии. Они оказали громадное влияние как на развитие этих форм в европейской литературе, так и на развитие романа.

IV. ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ИНВЕРСИИ И ФОЛЬКЛОРНОГО ХРОНОТОПА

В заключение нашего обзора античных форм романа отметим общие особенности освоения времени в них.

Как обстоит дело с полнотой времени в античном романе? Мы уже говорили о том, что какой-то минимум полноты времени необходим во всяком временно́м образе (а образы литературы — временны́е образы). Тем более не может быть и речи об отражении эпохи вне хода времени, вне связи с прошлым и будущим, вне полноты времени. Где нет хода времени, там нет и момента времени в полном и существенном значении этого слова. Современность, взятая вне своего отношения к прошлому и будущему, утрачивает свое единство, рассыпается на единичные явления и вещи, становится абстрактным конгломератом их.

Известный минимум полноты времени имеется и в античном романе. Он, так сказать, минимален в греческом романе и несколько значительнее в авантюрно-бытовом романе. В античном романе эта полнота времени имеет двоякий характер. Она, во-первых, имеет свои корни в народно-мифологической полноте времени. Но эти специфические временны́е формы находились уже в стадии разложения и в условиях наступившего к тому времени резкого социального расслоения не могли, ко-

нечно, охватить и адекватно оформить новое содержание. Но эти формы фольклорной полноты времени все же еще действовали в античном романе.

С другой стороны, в античном романе имеются слабые зачатки новых форм полноты времени, связанных с раскрытием социальных противоречий. Всякое раскрытие социальных противоречий неизбежно раздвигает время в будущее. Чем они глубже раскрываются, чем они, следовательно, зрелее, тем существеннее и шире может быть полнота времени в образах художника. Зачатки такого реального единства времени мы видели в авантюрно-бытовом романе. Однако они были слишком слабы, чтобы полностью предотвратить новеллистическое распадение форм большого эпоса.

Здесь необходимо остановиться на одной особенности ощущения времени, которое оказало громадное определяющее влияние на развитие литературных форм и образов.

Эта особенность проявляется прежде всего в так называемой «исторической инверсии». Сущность такой инверсии сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества и т. п. Мифы о рае, о Золотом веке, о героическом веке, о древней правде; более поздние представления о естественном состоянии, о естественных прирожденных правах и др. — являются выражениями этой исторической инверсии. Определяя ее несколько упрощенно, можно сказать, что здесь изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого.

Эта своеобразная «перестановка», «инверсия» времени, характерная для мифологического и художественного мышления разных эпох развития человечества, определяется особым представлением о времени, в частности, о будущем. За счет будущего обогащалось настоящее и в особенности прошлое. Сила и доказательность реальности, действительности принадлежит только настоящему и прошлому — «есть» и «было», — будущему же принадлежит реальность иного рода, так сказать, более эфемерная, «будет» лишено той материальности

и плотности, той реальной весомости, которая присуща «есть» и «было». Будущее не однородно с настоящим и прошлым, и каким бы длительным оно ни мыслилось, оно лишено содержательной конкретности, оно пустовато и разрежено, так как все положительное, идеальное, должное, желанное путем инверсии относится в прошлое или частично в настоящее, ибо этим путем все это становится более весомым, реальным и доказательным. Чтобы наделить реальностью тот или иной идеал, его мыслят как уже бывший однажды когда-то в Золотом веке в «естественном состоянии» или мыслят его существующим в настоящем где-то за тридевять земель, за океанами, если не на земле, то под землей, если не под землей, то на небе. Готовы скорее надстраивать действительность (настоящее) по вертикали вверх и вниз, чем идти вперед по горизонтали времени. Пусть эти вертикальные надстройки и объявляются потусторонне-идеальными, вечными, вневременными, — это вневременное и вечное мыслится как одновременное с данным моментом, с настоящим, то есть как современное, как то, что уже есть, это лучше, чем будущее, которого еще нет и которого еще никогда не было. Историческая инверсия в точном смысле слова предпочитает такому будущему с точки зрения реальности прошлое как более весомое, плотное. Вертикальные же потусторонние надстройки предпочитают такому прошлому вневременное и вечное как уже сущее и как бы уже современное. Каждая из этих форм по-своему опустошает и разреживает будущее, обескровливает его. В соответствующих философских построениях исторической инверсии соответствует провозглашение «начал» как незамутненных, чистых истоков всего бытия и провозглашение вечных ценностей, идеально-вневременных форм бытия.

Другая форма, в которой проявляется то же отношение к будущему, — эсхатологизм. Здесь будущее опустошается иным образом. Будущее здесь мыслится как конец всего существующего, как конец бытия (в его бывших и настоящих формах). В данном отношении безразлично, мыслится ли конец как катастрофа и чистое разрушение, как новый хаос, как сумерки богов или как наступление царствия божия, — важно лишь, что конец полагается всему существующему, и притом конец относительно близкий. Эсхатологизм всегда мыслит себе этот конец так, что тот отрезок будущего, который

отделяет настоящее от этого конца, обесценивается, утрачивает значение и интерес: это ненужное продолжение настоящего неопределенной длительности.

Таковы специфические формы мифологического и художественного отношения к будущему. Во всех этих формах реальное будущее опустошается и обескровливается. Однако в пределах каждой из них возможны различные по ценности конкретные вариации.

Но прежде чем коснуться отдельных вариаций, необходимо уточнить отношение всех этих форм к реальному будущему. Ведь для этих форм все дело сводится все же к реальному будущему, к тому именно, чего еще нет, но что должно быть. По существу, они стремятся сделать реальным то, что считается должным и истинным, наделить его бытием, приобщить времени, противопоставить его как действительно существующее и в то же время истинное наличной действительности, также существующей, но плохой, не истинной.

Образы этого будущего неизбежно локализовались в прошлом или переносились в тридевятое царство, за моря-океаны; их непохожесть на жестокую-злую современность измерялась их временно́й или пространственной далью. Но образы эти не изымались из времени как такового, не отрывались от реальной и материальной здешней действительности. Напротив, так сказать, вся энергия чаемого будущего глубоко интенсифицировала образы здешней материальной действительности, и прежде всего образ живого телесного человека: человек рос за счет будущего, становился богатырем по сравнению с современными людьми («богатыри, — не вы»), наделялся невиданной физической силой, трудоспособностью, героизовалась его борьба с природой, героизовался его трезвый, реальный ум, героизовались даже его здоровый аппетит и его жажда. Здесь идеальная величина и сила и идеальное значение человека никогда не отрывались от пространственных размеров и временно́й длительности. Большой человек был и физически большим человеком, широко шагавшим, требовавшим пространственного простора и долго жившим во времени реальной физическою жизнью. Правда, иногда этот большой человек в некоторых формах фольклора переживает метаморфозу, во время которой он бывает маленьким и не реализует своего значения в пространстве и времени (он заходит, как солнце, нисходит в преис-

поднюю, в землю), но в конце концов он всегда реализует всю полноту своего значения в пространстве и времени, становится и большим и долголетним. Мы несколько упрощаем здесь эту черту подлинного фольклора, но нам важно подчеркнуть, что фольклор этот не знает враждебной пространству и времени идеальности. Все значительное в последнем счете может быть и должно быть значительным также и в пространстве и во времени. Фольклорный человек требует для своей реализации пространства и времени; он весь и сплошь в них и чувствует себя в них хорошо. Совершенно чуждо фольклору всякое нарочитое противопоставление идеальной значительности физическим размерам (в широком смысле слова), облечение этой идеальной значительности в нарочито мизерные пространственно-временные формы в целях принижения всего пространственно-временного. При этом необходимо подчеркнуть еще одну черту подлинного фольклора: человек в нем велик сам, а не за чужой счет, он сам высок и силен, он один может победно отражать целое вражеское войско (как Кухулин во время зимней спячки уладов), он прямая противоположность маленького царя над большим народом, он и есть этот большой народ, большой за свой собственный счет. Он порабощает только природу, а ему самому служат только звери (да и те не рабы ему).

Этот рост человека в пространстве и во времени в формах здешней (материальной) реальности проявляется в фольклоре не только в отмеченных нами формах внешнего роста и силы, — он проявляется еще в очень многообразных и тонких формах, — но логика его всюду одна и та же: это прямой и честный рост человека за свой счет в здешнем реальном мире, без всякой фальшивой приниженности, без всяких идеальных компенсаций слабости и нужды. О других формах выражения этого человеческого роста во все стороны мы будем говорить особо в связи с анализом гениального романа Рабле.

Поэтому фантастика фольклора — реалистическая фантастика: она ни в чем не выходит за пределы здешнего реального, материального мира, она не штопает его прорех никакими идеально-потусторонними моментами, она работает в просторах пространства и времени, умеет ощущать эти просторы и широко и глубоко их использовать. Эта фантастика опирается на действитель-

ные возможности человеческого развития — возможности не в смысле программы ближайшего практического действия, но в смысле возможностей-нужд человека, в смысле никогда не устранимых вечных требований реальной человеческой природы. Эти требования останутся всегда, пока есть человек, их нельзя подавить, они реальны, как реальна сама природа человека, поэтому они не могут не пробить себе рано или поздно дороги к полному осуществлению.

Поэтому фольклорный реализм является неиссякаемым источником реализма и для всей книжной литературы, в том числе и для романа. Особое значение этот источник реализма имел в средние века и — в особенности — в эпоху Возрождения; но к этому вопросу мы еще вернемся в связи с анализом книги Рабле.

V. РЫЦАРСКИЙ РОМАН

Коснемся весьма кратко особенностей времени, а следовательно, и хронотопа в рыцарском романе (от анализа отдельных произведений мы принуждены отказаться).

Рыцарский роман работает авантюрным временем — в основном греческого типа, хотя в некоторых романах имеется большее приближение к авантюрно-бытовому апулеевскому типу (особенно в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха). Время распадается на ряд отрезков-авантюр, внутри которых оно организовано абстрактно-технически, связь его с пространством также технична. Здесь мы встречаем ту же случайную одновременность и разновременность явлений, ту же игру далью и близостью, те же ретардации. Близок к греческому и хронотоп этого романа — разнообразно чужой и несколько абстрактный мир. Такую же организующую роль играет здесь испытание героев (и вещей) на тождество (в основном — верность в любви и верность рыцарскому долгу-кодексу). Неизбежно появляются и связанные с идеей тождества моменты: мнимые смерти, узнание — неузнание, перемена имен и др. (и более сложная игра с тождеством, например, две Изольды — любимая и нелюбимая в «Тристане»). Здесь появляются связанные

(в последнем счете) с тождеством мотивы и восточно-сказочного характера — всякого рода очарования, временно выключающие человека из событий, переносящие его в иной мир.

Но рядом с этим в авантюрном времени рыцарских романов есть нечто существенно новое (а следовательно, и во всем хронотопе их).

Во всяком авантюрном времени имеет место вмешательство случая, судьбы, богов и т. п. Ведь самое это время возникает в точках разрыва (в возникшем зиянии) нормальных, реальных, закономерных временных рядов, там, где эта закономерность (какова бы она ни была) вдруг нарушается и события получают неожиданный и непредвиденный оборот. В рыцарских романах это «вдруг» как бы нормализуется, становится чем-то всеопределяющим и почти обычным. Весь мир становится чудесным, а само чудесное становится обычным (не переставая быть чудесным). Самая вечная неожиданность перестает быть чем-то неожиданным. Неожиданного ждут, и ждут только неожиданного. Весь мир подводится под категорию «вдруг», под категорию чудесной и неожиданной случайности. Герой греческих романов стремился восстановить закономерность, снова соединить разорванные звенья нормального хода жизни, вырваться из игры случая и вернуться к обычной, нормальной жизни (правда, уже за пределами романа); он переживал авантюры как ниспосланные на него бедствия, но он не был авантюристом, не искал их сам (он был безынициативен и в этом отношении). Герой рыцарского романа устремляется в приключения как в родную стихию, мир для него существует только под знаком чудесного «вдруг», это — нормальное состояние мира. Он — авантюрист, но авантюрист бескорыстный (авантюрист, конечно, не в смысле позднего словоупотребления, то есть не в смысле человека, трезво преследующего свои корыстные цели не на обычных жизненных путях). Он по самому своему существу может жить только в этом мире чудесных случайностей и в них сохранять свое тождество. И самый «кодекс» его, которым измеряется его тождество, рассчитан именно на этот мир чудесных случайностей.

И самая окраска случая — всех этих случайных одновременностей и разновременностей — в рыцарском романе иная, чем в греческом. Там это голая механика

временны́х расхождений и схождений в абстрактном пространстве, наполненном раритетами и курьезами. Здесь же случай имеет всю привлекательность чудесного и таинственного, он персонифицируется в образе добрых и злых фей, добрых и злых волшебников, подстерегает в зачарованных рощах и замках и т. п. В большинстве случаев герой переживает вовсе не «бедствия», интересные только для читателя, а «чудесные приключения», интересные (и привлекательные) и для него самого. Авантюра получает новый тон в связи со всем этим чудесным миром, где она происходит.

Далее, в этом чудесном мире совершаются подвиги, которыми прославляются сами герои и которыми они прославляют других (своего сюзерена, свою даму). Момент подвига резко отличает рыцарскую авантюру от греческой и приближает ее к эпической авантюре. Момент славы, прославления был также совершенно чужд греческому роману и также сближает рыцарский роман с эпосом.

В отличие от героев греческого романа, герои романа рыцарского индивидуальны и в то же время представительствуют. Герои разных греческих романов похожи друг на друга, но носят разные имена, о каждом можно написать только один роман, вокруг них не создашь циклов, вариантов, ряда романов разных авторов, каждый из них находится в частном владении своего автора и принадлежит ему, как вещь. Все они, как мы видели, ничего и никого не представляют, они — «сами по себе». Разные герои рыцарских романов ничем не похожи друг на друга, ни своим обликом, ни своей судьбой. Ланселот совсем не похож на Парцифаля, Парцифаль не похож на Тристана. Зато о каждом из них создано по несколько романов. Строго говоря, это не герои отдельных романов (и, строго говоря, вообще нет отдельных и замкнутых в себе индивидуальных рыцарских романов), это — герои циклов. И они, конечно, не принадлежат отдельным романистам как их частная собственность (дело, разумеется, не в отсутствии авторского права и связанных с ним представлений), — они, подобно эпическим героям, принадлежат общей сокровищнице образов, правда, интернациональной, а не национальной, как в эпосе.

Наконец, герой и тот чудесный мир, в котором он действует, сделаны из одного куска, между ними

нет расхождения. Правда, мир этот не национальная родина, он повсюду равно чужой (без акцентуации чуждости), герой переходит из страны в страну, сталкивается с разными сюзеренами, совершает морские переезды, — но повсюду мир един, и его наполняет одна и та же слава, одно и то же представление о подвиге и позоре; герой может прославлять себя и других по всему этому миру; повсюду славны те же славные имена.

Герой в этом мире «дома» (но не на родине); он так же чудесен, как этот мир: чудесно его происхождение, чудесны обстоятельства его рождения, его детства и юности, чудесна его физическая природа и т. д. Он — плоть от плоти и кость от кости этого чудесного мира, и он лучший его представитель.

Все эти особенности рыцарского авантюрного романа резко отличают его от греческого и приближают его к эпосу. Ранний стихотворный рыцарский роман, по существу, лежит на границе между эпосом и романом. Этим определяется и особое место его в истории романа. Указанными особенностями определяется также и своеобразный хронотоп этого романа — чудесный мир в авантюрном времени.

Этот хронотоп по-своему очень органичен и выдержан. Он наполнен уже не раритетно-курьезным, а чудесным; каждая вещь в нем — оружие, одежда, источник, мост и т. п. — имеет какие-нибудь чудесные свойства или просто заколдована. Много в этом мире и символики, но не грубо-ребусного характера, а приближающейся к восточно-сказочной.

В связи с этим слагается и самое авантюрное время рыцарского романа. В греческом романе в пределах отдельных авантюр оно было технически правдоподобно, день был равен дню, час — часу. В рыцарском романе и самое время становится до некоторой степени чудесным. Появляется сказочный гиперболизм времени, растягиваются часы, и сжимаются дни до мгновения, и самое время можно заколдовать; появляется здесь и влияние снов на время, то есть здесь появляется характерное для сновидений специфическое искажение временных перспектив; сны уже не только элемент содержания, но начинают приобретать и формообразующую функцию, равно как и аналогичные сну «видéния» (очень важная организационная форма в средневековой литера-

туре)[1]. Вообще в рыцарском романе появляется субъективная игра временем, эмоционально-лирические растяжения и сжимания его (кроме указанных выше сказочных и сновиденческих деформаций), исчезновение целых событий как не бывших (так в «Парцифале» исчезает и становится небывшим событие в Монсальвате, когда герой не узнает короля) и др. Такая субъективная игра временем совершенно чужда античности. В греческом же романе в пределах отдельных авантюр время отличалось сухою и трезвою четкостью. Ко времени античность относилась с глубоким уважением (оно было освящено мифами) и не позволяла себе субъективной игры с ним.

Этой субъективной игре со временем, этому нарушению элементарных временных соотношений и перспектив соответствует в хронотопе чудесного мира и такая же субъективная игра с пространством, такое же нарушение элементарных пространственных отношений и перспектив. При этом здесь в большинстве случаев проявляется вовсе не положительная фольклорно-сказочная свобода человека в пространстве, а эмоционально-субъективное и отчасти символическое искажение пространства.

Таков рыцарский роман. Почти эпическая целостность и единство хронотопа чудесного мира в последующем разлагаются (уже в позднем прозаическом рыцарском романе, в котором усиливаются элементы греческого романа) и уже никогда не восстановятся полностью. Но отдельные элементы этого своеобразного хронотопа, в частности, субъективная игра с пространственно-временными перспективами, неоднократно возрождаются (конечно, с некоторым изменением функций) в последующей истории романа: у романтиков (например, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса), у символистов, у экспрессионистов (например, психологически очень тонко проведенная игра временем в «Големе» Мейринка), отчасти и у сюрреалистов.

В конце средневековья появляются произведения особого рода, энциклопедические (и синтетические) по сво-

---

[1] Внешнюю форму построения в виде сна и сонного видения знала, конечно, и античность. Достаточно назвать Лукиана и его «Сновидение» (автобиография поворотного события жизни в форме сна). Но специфическая внутренняя логика сна здесь отсутствует.

ему содержанию и построенные в форме «видéний». Мы имеем в виду «Роман о розе» (Гильом де Лоррис) и его продолжение (Жан де Мен), «Видение о Петре-пахаре» (Ленгленда) и, наконец, «Божественную комедию».

В разрезе проблемы времени эти произведения представляют большой интерес, но мы можем коснуться лишь самого общего и основного в них.

Влияние средневековой потусторонней вертикали здесь исключительно сильное. Весь пространственно-временной мир подвергается здесь символическому осмыслению. Время здесь в самом действии произведения, можно сказать, вовсе выключено. Ведь это «видение», длящееся в реальном времени очень недолго, смысл же самого видимого вневременен (хотя и имеет отношение к времени). У Данте же реальное время видения и его приурочение к определенному моменту биографического (время человеческой жизни) и исторического времени носит чисто символический характер. Все временно-пространственное — как образы людей и вещей, так и действия, — имеет либо аллегорический характер (преимущественно в «Романе о розе»), либо символический (отчасти у Ленгленда и в наибольшей степени у Данте).

Самое замечательное в этих произведениях то, что в основе их (особенно двух последних) лежит очень острое ощущение противоречий эпохи как вполне созревших и, в сущности, ощущение конца эпохи. Отсюда и стремление дать критический синтез ее. Этот синтез требует, чтобы в произведении было с известной полнотой представлено все противоречивое многообразие эпохи. И это противоречивое многообразие должно быть сопоставлено и показано в разрезе одного момента. Ленгленд собирает на лугу (во время чумы) и затем вокруг образа Петра-пахаря представителей всех сословий и слоев феодального общества, от короля до нищего,— представителей всех профессий, всех идеологических течений,— и все они принимают участие в символическом действе (паломничество за правдой к Петру-пахарю, помощь ему в земледельческом труде и т. д.). Это противоречивое многообразие и у Ленгленда и у Данте, по существу, глубоко исторично. Но Ленгленд и — в особенности — Данте вздыбливают его вверх и вниз, вытягивают его по вертикали. Буквально и с гениальной последовательностью и силой осуществляет это вытягивание мира (исторического в своем существе) по вертикали Данте. Он

строит изумительную пластическую картину мира, напряженно живущего и движущегося по вертикали вверх и вниз: девять кругов ада ниже земли, над ними семь кругов чистилища, над ними десять небес. Грубая материальность людей и вещей внизу и только свет и голос вверху. Временная логика этого вертикального мира — чистая одновременность всего (или «сосуществование всего в вечности»). Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. Эти разделения, эти «раньше» и «позже», вносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоставить все в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как одновременный. Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их,— время,— лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями — таково формообразующее устремление Данте, определившее построение образа мира по чистой вертикали.

Но в то же время наполняющие (населяющие) этот вертикальный мир образы людей — глубоко историчны, приметы времени, следы эпохи запечатлены на каждом из них. Более того, в вертикальную иерархию втянута и историческая и политическая концепция Данте, его понимание прогрессивных и реакционных сил исторического развития (понимание очень глубокое). Поэтому образы и идеи, наполняющие вертикальный мир, наполнены мощным стремлением вырваться из него и выйти на продуктивную историческую горизонталь, расположиться не по направлению вверх, а вперед. Каждый образ полон исторической потенцией и потому всем существом своим тяготеет к участию в историческом событии во временно-историческом хронотопе. Но могучая воля художника обрекает его на вечное и неподвижное место во вневременной вертикали. Частично эти временные потенции реализуются в отдельных новеллистически завершенных рассказах. Такие рассказы, как история Франчески и Паоло, как история графа Уголино и архиепископа Руджиери, это как бы горизонтальные, пол-

ные временем ответвления от вневременной вертикали Дантова мира.

Отсюда исключительная напряженность всего Дантова мира. Ее создает борьба живого исторического времени с вневременной потусторонней идеальностью. Вертикаль как бы сжимает в себе мощно рвущуюся вперед горизонталь. Между формообразующим принципом целого и исторически-временной формой отдельных образов — противоречие, противоборство. Побеждает форма целого. Но самая эта борьба и глубокая напряженность художественного разрешения ее делает произведение Данте исключительным по силе выражением его эпохи, точнее, рубежа двух эпох.

Вертикальный хронотоп Данте в дальнейшей истории литературы никогда уже не возрождался с такою последовательностью и выдержанностью. Но попытка разрешения исторических противоречий, так сказать, по вертикали вневременного смысла, попытка отрицания существенной осмысливающей силы «раньше», «позже», то есть временны́х разделений и связей (все существенное, с этой точки зрения, может быть одновременным), попытка раскрыть мир в разрезе чистой одновременности и сосуществования (непринятие исторической «заочности» осмысливания) — делались неоднократно. Наиболее глубокая и последовательная попытка этого рода, после Данте, была сделана Достоевским.

VI. ФУНКЦИИ ПЛУТА, ШУТА, ДУРАКА В РОМАНЕ

Одновременно с формами большой литературы в средние века развиваются мелкие фольклорные и полуфольклорные формы сатирического и пародийного характера. Эти формы частично стремятся к циклизации, возникают пародийно-сатирические эпосы. В этой литературе социальных низов средневековья выдвигаются три фигуры, имевшие большое значение для последующего развития европейского романа. Эти фигуры — плут, шут и дурак. Фигуры эти, конечно, далеко не новые, их знала и античность и Древний Восток. Если опускать в эти образы исторический лот, то он ни в одном из них не достанет до дна: так глубоко это дно. Культовое зна-

чение соответствующих античных масок лежит сравнительно близко, в полном свете исторического дня, дальше они уходят в глубины доклассового фольклора. Но проблема генезиса нас здесь, как и во всей нашей работе, не интересует,— нам важны лишь те особые функции их, которые они несут в литературе позднее средневековья и которые затем оказывают существенное влияние на развитие европейского романа.

Плут, шут и дурак создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы. Всем этим фигурам не было сколько-нибудь существенного места в уже разобранных нами хронотопах и временах (частично лишь в авантюрно-бытовом хронотопе). Эти фигуры приносят с собой в литературу, во-первых, очень существенную связь с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской, они связаны с каким-то особым, но очень существенным, участком народной площади; во-вторых,— и это, конечно, связано с первым,— самое бытие этих фигур имеет не прямое, а *переносное значение*: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец, — и это опять вытекает из предшествующего,— их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют.

Им присуща своеобразная особенность и право — быть *чужими* в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской. У плута еще есть нити, связывающие его с действительностью; шут и дурак — «не от мира сего» и потому имеют особые права и привилегии. Фигуры эти и сами смеются, и над ними смеются. Смех их носит публичный народно-площадной характер. Они восстанавливают публичность человеческого образа: ведь все бытие этих фигур, как таких, сплошь и до конца вовне, они, так сказать, все выносят на площадь, вся их функция к тому и сводится, чтобы овнешнять (правда, не свое, а отраженное чужое бытие,— но другого у них и нет). Этим созда-

ется особый модус овнешнения человека путем пародийного смеха.

Там, где эти фигуры остаются на реальных подмостках, они вполне понятны и настолько привычны, что кажутся не вызывающими никаких проблем. Но с подмостков они вошли в художественную литературу, внеся с собой туда все отмеченные нами особенности свои. Здесь — в романной литературе — они и сами пережили ряд трансформаций, и трансформировали некоторые существенные моменты романа.

Мы здесь можем лишь частично раскрыть эту очень сложную проблему, лишь в той мере, в какой это необходимо для последующего анализа некоторых форм романа, в частности — Рабле (а отчасти и Гете).

Трансформирующее влияние разбираемых образов шло по двум направлениям. Прежде всего они оказали влияние на постановку самого автора в романе (и его образ, если он как-то раскрывался в романе), на его точку зрения.

Ведь позиция автора романа по отношению к изображаемой жизни вообще очень сложная и проблематичная по сравнению с эпосом, с драмою, с лирикой. Общая проблема личного авторства (вообще молодая и специфическая, ибо «лично-авторская» литература — покамест капля в море народной не лично-авторской литературы) здесь осложняется необходимостью иметь какую-то существенную невыдуманную маску, определяющую как позицию автора по отношению к изображаемой жизни (как и откуда он — частный человек — видит и раскрывает всю эту частную жизнь), так и его позицию по отношению к читателям, к публике (в качестве кого он выступает с «разоблачением» жизни — в качестве судьи, следователя, «секретаря-протоколиста», политика, проповедника, шута и т. п.). Конечно, вопросы эти существуют для всякого личного авторства, и вопросы эти никогда не разрешаются словом «литератор-профессионал», но в отношении других литературных жанров (эпос, лирика, драма) вопросы эти ставятся в философском, культурном, социально-политическом плане; ближайшая позиция автора, точка зрения, необходимая для оформления материала, дается самим жанром — драмой, лирикой и их разновидностями, эта ближайшая творческая позиция имманентна здесь самим жанрам. Романный жанр не имеет такой имманентной

позиции. Можно опубликовать свой истинный дневник и назвать его романом; можно опубликовать под тем же названием пачку деловых документов, можно опубликовать частные письма (роман в письмах), можно опубликовать рукопись «неизвестно кем и неизвестно для чего написанную и неизвестно где и кем найденную». Для романа поэтому вопрос об авторстве возникает не только в общем плане, как для других жанров, но и в формально-жанровом плане. Отчасти мы уже касались его в связи с формами подсматривания и подслушивания частной жизни.

Романист нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни.

И вот здесь-то маски шута и дурака, конечно, различным образом трансформированные, и приходят романисту на помощь. Маски эти не выдуманные, имеющие глубочайшие народные корни, связанные с народом освященными привилегиями непричастности жизни самого шута и неприкосновенности шутовского слова, связанные с хронотопом народной площади и с театральными подмостками. Все это для романного жанра чрезвычайно важно. Найдена форма бытия человека — безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее, и найдены специфические формы ее отражения — опубликования. (Притом опубликование также и специфически непубличных сфер жизни, например, половой, — это древнейшая функция шута. Ср. описание карнавала у Гете.)

Очень важный момент при этом — непрямое, переносное значение всего образа человека, сплошная иносказательность его. Этот момент, конечно, связан с метаморфозой. Шут и дурак — метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти (ср. аналогичный момент метаморфозы бога и царя в раба, преступника и шута в римских сатурналиях и в христианских страстях бога). Здесь человек находится в состоянии иносказания. Для романа это состояние иносказания имеет громадное формообразующее значение.

Все это приобретает особую важность в связи с тем, что одною из самых основных задач романа становится задача разоблачения всяческой конвенциональности.

дурной, ложной условности во всех человеческих отношениях.

Эта дурная условность, пропитавшая человеческую жизнь, есть прежде всего феодальный строй и феодальная идеология с ее обесцениванием всего пространственно-временного. Лицемерие и ложь пропитали все человеческие отношения. Здоровые «естественные» функции человеческой природы осуществлялись, так сказать, контрабандным и диким путем, потому что идеология их не освящала. Это вносило фальшь и двойственность во всю человеческую жизнь. Все идеологические формы — институты становились лицемерными и ложными, а реальная жизнь, лишенная идеологического осмысления, становилась животно-грубой.

В фаблью и шванках, в фарсах, в пародийных сатирических циклах ведется борьба с феодальным фоном и дурной условностью, с ложью, пропитавшей все человеческие отношения. Им противопоставляется как разоблачающая сила трезвый, веселый и хитрый ум плута (в образе виллана, мелкого горожанина-подмастерья, бродячего молодого клирика, вообще деклассированного бродяги), пародийные издевки шута и простодушное непонимание дурака. Тяжелому и мрачному обману противопоставляется веселый обман плута, корыстной фальши и лицемерию — бескорыстная простота и здоровое непонимание дурака и всему условному и ложному — синтетическая форма шутовского (пародийного) разоблачения.

Эту борьбу с конвенциональностью на более глубокой и принципиальной основе продолжает роман. При этом первая линия, линия авторской трансформации, пользуется образами шута и дурака (не понимающей дурную условность наивности). В борьбе с условностью и неадекватностью подлинному человеку всех наличных жизненных форм эти маски получают исключительное значение. Они дают право не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь; право говорить, пародируя, не быть буквальным, не быть самим собою; право проводить жизнь через промежуточный хронотоп театральных подмостков, изображать жизнь как комедию и людей как актеров; право срывать маски с других; право браниться существенной (почти культовой) бранью; наконец, право предавать публичности частную жизнь со всеми ее приватнейшими тайниками.

Второе направление трансформации образов плута, шута и дурака — введение их в содержание романа как существенных героев (в прямом или трансформированном виде).

Очень часто оба направления в использовании указанных образов объединяются, тем более что существенный герой почти всегда является носителем авторских точек зрения.

Все разобранные нами моменты в той или иной форме и степени проявляются в «плутовском романе», в «Дон-Кихоте», у Кеведо, у Рабле, в немецкой гуманистической сатире (Эразм, Брант, Мурнер, Мошерош, Викрам), у Гриммельсхаузена, у Сореля («Экстравагантный пастушок», отчасти и «Франсион»), у Скаррона, у Лесажа, у Мариво; далее, в эпоху Просвещения: у Вольтера (в особенности четко в «Простаке»), у Филдинга («Джозеф Эндрюс», «Джонатан Уайльд Великий», отчасти и «Том Джонс»), отчасти у Смоллетта, по-особому у Свифта.

Характерно, что и внутренний человек — чистая «естественная» субъективность — мог быть раскрыт только с помощью образов шута и дурака, так как адекватной, прямой (не иносказательной с точки зрения практической жизни) жизненной формы для него найти не могли. Появляется образ чудака, сыгравший очень важную роль в истории романа: у Стерна, Голдсмита, Гиппеля, Жан-Поля, Диккенса и др. Специфическое чудачество, «шендеизм» (термин самого Стерна) становится важной формой для раскрытия «внутреннего человека», «свободной и самодовлеющей субъективности», формой, аналогичной «пантагрюэлизму», служившему для раскрытия целостного внешнего человека в эпоху Возрождения.

Форма «непонимания»— нарочитого у автора и простодушно-наивного у героев — является организующим моментом почти всегда, когда дело идет о разоблачении дурной условности. Такая разоблачаемая условность — в быту, морали, в политике, искусстве и т. д.— обычно изображается с точки зрения непричастного ей и не понимающего ее человека. Форма «непонимания» широко применялась в XVIII веке для разоблачения «феодальной неразумности» (общеизвестно применение ее у Вольтера; назову еще «Персидские письма» Монтескье, создавшие целый жанр аналогичных экзотических писем,

изображающих французский строй с точки зрения не понимающего его чужеземца; форму эту очень разнообразно применяет Свифт в своем «Гулливере»). Этой формой очень широко пользовался Толстой: например, описание Бородинского боя с точки зрения не понимающего его Пьера (под влиянием Стендаля), изображение дворянских выборов или заседания московской думы с точки зрения не понимающего Левина, изображение сценического представления, изображение суда, знаменитое изображение богослужения («Воскресение») и т. п.

Плутовской роман в основном работает хронотопом авантюрно-бытового романа — дорогой по родному миру. И постановка плута, как мы уже говорили, аналогична постановке Люция-осла [1]. Новым здесь является резкое усиление момента разоблачения дурной условности и всего существующего строя (особенно в «Гусмане из Альфараче» и в «Жиль Блазе»).

Для «Дон-Кихота» характерно пародийное пересечение хронотопа «чужого чудесного мира» рыцарских романов с «большой дорогой по родному миру» плутовского романа.

В истории освоения исторического времени роман Сервантеса имеет громадное значение, которое, конечно, не определяется лишь этим пересечением знакомых нам хронотопов, тем более что в этом пересечении в корне меняется их характер: оба они получают непрямое значение и вступают в совершенно новые отношения к реальному миру. Но останавливаться на анализе романа Сервантеса мы здесь не можем.

В истории реализма все формы романов, связанные с трансформацией образов плута, шута и дурака, имеют громадное значение, до сих пор еще совершенно не понятое в его сущности. Для более глубокого изучения этих форм необходим прежде всего генетический анализ смысла и функций мировых образов плута, шута и дурака от глубин доклассового фольклора и до эпохи Возрождения. Необходимо учесть громадную (в сущности, ни с чем не сравнимую) роль их в народном сознании, необходимо изучить дифференциацию этих образов — национальную и локальную (местных шутов было, вероятно, не меньше, чем местных святых) и особую роль их в национальном и местном самосознании народа. Далее,

[1] Имеется, конечно, и громадная общность мотивов.

особую трудность представляет проблема их трансформации при переходе этих образов в литературу вообще (не драматическую), а в частности, в роман. Обычно недооценивается, что здесь по особым и специфическим путям восстанавливалась порванная связь литературы с народной площадью. Кроме того, здесь обретались формы для публикации всех неофициальных и запретных сфер человеческой жизни — в особенности половой и витальной сферы (совокупление, еда, вино), и происходила расшифровка соответствующих скрывающих их символов (бытовых, обрядовых и официально-религиозных). Наконец, особую трудность представляет проблема того прозаического иносказания, если угодно, той прозаической метафоры (хотя она совсем не похожа на поэтическую), которую они принесли в литературу и для которой нет даже адекватного термина («пародия», «шутка», «юмор», «ирония», «гротеск», «шарж» и т. п.— только узкословесные разновидности и оттенки ее). Ведь дело идет об иносказательном бытии всего человека вплоть до его мировоззрения, отнюдь не совпадающем с игрой роли актером (хотя и есть точка соприкосновения). Такие слова, как «шутовство», «кривляние», «юродство», «чудачество», получили специфическое и узкое бытовое значение. Поэтому великие представители этого прозаического иносказания создавали ему свои термины (от имен своих героев): «пантагрюэлизм», «шендеизм». Вместе с этим иносказанием в роман вошла особая сложность и многоплановость, появились промежуточные хронотопы, например, театральный хронотоп. Наиболее яркий пример (один из многих) его открытого введения — «Ярмарка тщеславия» Теккерея. В скрытой форме промежуточный хронотоп кукольного театра лежит в основе «Тристрама Шенди». Стернианство — стиль деревянной куклы, управляемой и комментируемой автором. (Таков, например, и скрытый хронотоп гоголевского «Носа»— «Петрушка».)

В эпоху Возрождения указанные формы романа разрушали ту потустороннюю вертикаль, которая разложила формы пространственно-временного мира и их качественное живое наполнение. Они подготовили восстановление пространственно-временной материальной целостности мира на новой, углубленной и осложненной ступени развития. Они подготовили освоение романом того мира, в котором в это же самое время открывалась

Америка, морской путь в Индию, который раскрывался для нового естествознания и математики. Подготовлялось и совершенно новое вйдение и изображение времени в романе.

На анализе романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» мы надеемся конкретизировать все основные положения настоящего раздела.

VII. РАБЛЕЗИАНСКИЙ ХРОНОТОП

В нашем анализе романа Рабле мы, как и во всех предыдущих анализах, принуждены отвлекаться от всех специально генетических вопросов; мы будем их касаться лишь в случаях крайней необходимости. Роман мы будем рассматривать как единое целое, проникнутое единством идеологии и художественного метода. Правда, все основные положения нашего анализа опираются на первые четыре книги, так как пятая в отношении художественных методов все же слишком резко отклоняется от целого.

Прежде всего необходимо отметить резко бросающиеся в глаза необычайные пространственно-временные просторы в романе Рабле. Дело здесь, однако, не только в том, что действие романа еще не сосредоточилось в комнатных пространствах приватно-семейной жизни, а протекает под открытым небом, в движениях по земле, в военных походах и путешествиях, захватывает различные страны,— все это мы наблюдаем и в греческом романе и в рыцарском, наблюдаем и в буржуазном авантюрном романе путешествий XIX и XX веков. Дело в особой связи человека и всех его действий и всех событий его жизни с пространственно-временным миром. Мы обозначим это особое отношение как адекватность и прямую пропорциональность качественных степеней («ценностей») пространственно-временным величинам (размерам). Это не значит, конечно, что в мире Рабле жемчужины и драгоценные камни хуже булыжника, потому что они несравненно меньше его. Но это значит, что если хороши жемчужины и драгоценные камни, то их нужно как можно больше и они должны быть повсюду. В Телемскую обитель посылается ежегодно по семи кораблей, нагруженных золотом, жемчу-

гом и драгоценными камнями. В самой обители было 9332 уборных (при каждой комнате), и в каждой зеркало было в раме из чистого золота, отделанной жемчугом (кн. I, гл. LV). Это значит, что все ценное, все качественно положительное должно реализовать свою качественную значительность в пространственно-временной значительности, распространиться как можно дальше, существовать как можно дольше, и все действительно качественно значительное неизбежно наделено и силами для такого пространственно-временного расширения, все же качественно отрицательное — маленькое, жалкое и бессильное и должно быть вовсе уничтожено и бессильно противостоять своей гибели. Между ценностью, какова бы она ни была — еда, питье, истина, добро, красота, и пространственно-временными размерами нет взаимной вражды, нет противоречия, они прямо пропорциональны друг другу. Поэтому все доброе растет, растет во всех отношениях и во все стороны, оно не может не расти, потому что рост принадлежит к самой природе его. Худое же, напротив, не растет, а вырождается, оскудевает и гибнет, но в этом процессе оно компенсирует свое реальное уменьшение лживой потусторонней идеальностью. Категория роста, притом реального пространственно-временного роста, одна из самых основных категорий раблезианского мира.

Говоря о прямой пропорциональности, мы вовсе не имеем в виду, что качество и его пространственно-временное выражение в мире Рабле сначала разъединены, а потом объединяются,— напротив, они с самого начала связаны в неразрывном единстве его образов. Но эти образы нарочито противопоставлены диспропорциональности феодально-церковного мировоззрения, где ценности враждебны пространственно-временной реальности как суетному, бренному и греховному началу, где большое символизуется малым, сильное — слабым и немощным, вечное — мигом.

Эта прямая пропорциональность лежит в основе того исключительного доверия к земному пространству и времени, того пафоса пространственных и временных далей и просторов, которые так характерны и для Рабле, и для других великих представителей эпохи Возрождения (Шекспир, Камоэнс, Сервантес).

Но этот пафос пространственно-временной адекватности носит у Рабле далеко не наивный характер, свой-

ственный древнему эпосу и фольклору: он, как мы уже сказали, противопоставлен средневековой вертикали, полемически заострен против нее. Задача Рабле — очищение пространственно-временного мира от разлагающих его моментов потустороннего мировоззрения, от символических и иерархических осмысливаний этого мира по вертикали, от проникшей в него заразы «антифизиса». Эта полемическая задача сочетается у Рабле с положительной — воссоздание адекватного пространственно-временного мира как нового хронотопа для нового гармонического, цельного человека и новых форм человеческого общения.

Этим сочетанием полемической и положительной задач — задач очищения и восстановления реального мира и человека — определяются особенности художественного метода Рабле, своеобразие его реалистической фантастики. Сущность этого метода сводится прежде всего к разрушению всех привычных связей, *обычных соседств* вещей и идей и к созданию *неожиданных соседств*, неожиданных связей, в том числе и самых неожиданных логических («алогизмы») и языковых связей (специфическая раблезианская этимология, морфология, синтаксис).

Между прекрасными вещами этого здешнего мира установлены и закреплены традицией, освящены религией и официальной идеологией ложные и искажающие подлинную природу вещей связи. Вещи и идеи объединены ложными иерархическими отношениями, враждебными их природе, они разъединены и отдалены друг от друга всякими потусторонними идеальными прослойками, не дающими вещам соприкоснуться в их живой телесности. Схоластическое мышление, ложная богословская и юридическая казуистика, наконец, и самый язык, проникнутый вековой и тысячелетней ложью, закрепляют эти фальшивые связи между прекрасными вещными словами и действительно человечными идеями. Необходимо разрушить и перестроить всю эту ложную картину мира, порвать все ложные иерархические связи между вещами и идеями, уничтожить все разъединяющие идеальные прослойки между ними. Необходимо освободить все вещи, дать им вступить в свободные, присущие их природе сочетания, как бы ни казались эти сочетания причудливыми с точки зрения привычных традиционных связей. Необходимо дать вещам соприкоснуться в их живой телесности и в их качественном многообразии.

Необходимо создать новые соседства между вещами и идеями, отвечающие их действительной природе, поставить рядом и сочетать то, что было ложно разъединено и отдалено друг от друга, и разъединить то, что было ложно сближено. На основе этого нового соседства вещей должна раскрыться новая картина мира, проникнутая внутренней реальной необходимостью. Таким образом, у Рабле разрушение старой картины мира и положительное построение новой неразрывно сплетены друг с другом.

В разрешении положительной задачи Рабле опирается на фольклор и на античность, где соседство вещей более соответствовало их природе и было чуждо ложной условности и потусторонней идеальности. В разрешении же отрицательной задачи на первый план выступает раблезианский смех, непосредственно связанный со средневековыми шутовскими, плутовскими и дурацкими жанрами и своими корнями уходящий в глубины доклассового фольклора. Но раблезианский смех не только разрушает традиционные связи и уничтожает идеальные прослойки,— он раскрывает грубое непосредственное соседство того, что люди разъединяют фарисейской ложью.

Разъединение традиционно связанного и сближение традиционно далекого и разъединенного достигается у Рабле путем построения разнообразнейших рядов, то параллельных друг другу, то пересекающихся друг с другом. С помощью этих рядов Рабле и сочетает и разъединяет. Построение *рядов* — специфическая особенность художественного метода Рабле. Все разнообразнейшие ряды у Рабле могут быть сведены в следующие основные группы: 1) ряды человеческого тела в анатомическом и физиологическом разрезе; 2) ряды человеческой одежды; 3) ряды еды; 4) ряды питья и пьянства; 5) половые ряды (совокупление); 6) ряды смерти; 7) ряды испражнений. Каждый из этих семи рядов обладает своей специфической логикой, в каждом ряду свои доминанты. Все эти ряды пересекаются друг с другом; их развитие и пересечения позволяют Рабле сближать или разъединять все, что ему нужно. Почти все темы обширного и тематически богатого романа Рабле проведены по этим рядам.

Приведем ряд примеров. Человеческое тело, все его части и члены, все его органы и все его функции даются Рабле в анатомическом, физиологическом и натурфило-

софском аспекте на протяжении всего романа. Этот своеобразный художественный показ человеческого тела — очень важный момент романа Рабле. Важно было показать всю необычайную сложность и глубину человеческого тела и его жизни и раскрыть новое значение, новое место человеческой телесности в реальном пространственно-временном мире. В соотнесении с конкретной человеческой телесностью и весь остальной мир приобретает новый смысл и конкретную реальность, материальность, вступает не в символический, а в материальный пространственно-временной контакт с человеком. Человеческое тело становится здесь конкретным измерителем мира, измерителем его реальной весомости и ценности для человека. Здесь впервые делается последовательная попытка построить всю картину мира вокруг телесного человека, так сказать, в зоне физического контакта с ним (но эта зона, по Рабле, бесконечно широка).

Эта новая картина мира полемически противопоставлена средневековому миру, в идеологии которого человеческое тело воспринималось только под знаком тленности и преодоления, в действительной же жизненной практике которого господствовала грубая и грязная телесная разнузданность. Идеология не освещала и не осмысливала телесной жизни, она отрицала ее; поэтому, лишенная слова и смысла телесная жизнь могла быть только разнузданной, грубой, грязной и разрушительной для себя же самой. Между словом и телом был безмерный разрыв.

Рабле поэтому противопоставляет человеческую телесность (и окружающий мир в зоне контакта с этой телесностью) не только средневековой аскетической потусторонней идеологии, но и средневековой разнузданной и грубой практике. Он хочет вернуть телесности и слово и смысл, античную идеальность, и вместе с тем вернуть слову и смыслу их реальность и материалистичность.

Человеческое тело изображается Рабле в нескольких аспектах. Прежде всего в анатомо-физиологическом ученом аспекте. Затем в шутовском циническом аспекте. Затем в аспекте фантастического гротескного аналогизирования (человек — микрокосм). И, наконец, в собственно фольклорном аспекте. Эти аспекты переплетаются друг с другом и лишь редко выступают в своем чистом виде. Но анатомическая и физиологическая детализация

и точность имеют место повсюду, где только упоминается человеческое тело. Так, рождение Гаргантюа, изображенное в аспекте шутовского цинизма, дает точные физиологические и анатомические подробности: выпадение прямой кишки у объевшейся потрохами матери Гаргантюа вследствие сильного поноса (ряд испражнений) и самое рождение:

«Благодаря этому печальному случаю получилась вялость матки; ребенок проскочил по семяпроводам в полую вену и, вскарабкавшись по диафрагме до плеч, где вена раздваивается, повернул налево и вылез через левое ухо» (кн. I, гл. VI) [1]. Здесь гротескная фантастика сочетается с точностью анатомического и физиологического анализа.

При всех описаниях битв и избиений одновременно с гротескным преувеличением даются точные анатомические описания наносимых человеческому телу повреждений, ран и смертей.

Так, изображая избиение монахом Жаном врагов, забравшихся в монастырский виноградник, Рабле дает детализованный ряд человеческих членов и органов: «Одним он мозжил головы, другим ломал руки и ноги; другим вывихивал шейные позвонки, другим смещал поясницу, некоторым сбивал нос, выбивал глаза, дробил челюсти, заставлял давиться зубами, ломал ноги, выворачивал лопатки, бедра, дробил локтевые кости. Если кто хотел спрятаться в гуще виноградных лоз, тем перебивал крестец и ломал поясницы, как собакам. Если кто хотел спастись бегством, тому разбивал голову в куски, ударяя сзади по «ламбдовидному» шву» (кн. I, гл. XXVII).

Тот же монах Жан убивает стража: «...он внезапно выхватил свой меч и ударил стража, что держал его справа, полностью перерезав ему гортанную вену и сонную артерию на шее, вместе с язычком, вплоть до желез, и, повторив удар, вскрыл ему спинной мозг между вторым и третьим позвонками: страж упал мертвым» (кн. I, гл. XLIV).

Он же убивает второго стража: «И одним ударом пробил ему голову, сломав черепную коробку над височной костью, и отделил от затылка обе теменные кости

---

[1] «Гаргантюа и Пантагрюэль» цитируется в переводе В. А. Пяста.

и большую часть лобной доли вместе с стреловидным мостом. Тем же ударом он пробил ему обе мозговые оболочки, так что обнажились желудочки, и задняя часть черепа повисла над плечами (точно шапочка доктора, черная сверху и красная внутри). Тут стражник мертвый свалился на землю». Еще один аналогичный пример. В гротескном рассказе Панурга о том, как его поджаривали на вертеле в Турции и как он спасся, соблюдается та же анатомическая детализация и точность: «Прибежав, он (хозяин дома. — *М. Б.*) схватил вертел, на котором я был посажен, и убил им наповал моего мучителя, отчего тот и умер за недостатком ухода: он пронзил его вертелом несколько правее и выше пупка, проткнув третью долю печени, а также диафрагму. Через сердечную сумку вертел вышел наружу у плеча, между левой лопаткой и позвоночным хребтом» (кн. II, гл. XIV).

В этом гротескном рассказе Панурга ряд человеческого тела (в анатомическом аспекте) скрещивается с рядом еды и кухни (Панурга поджаривают на вертеле, как жаркое, предварительно обложив салом) и рядом смерти (характеристика этого ряда — ниже).

Все такие анатомические анализы не являются статическими описаниями,— они вовлечены в живую динамику действия — сражений, драк и т. п. Анатомическое строение человеческого тела раскрывается в действии и становится как бы особым действующим лицом романа. Но таким действующим лицом является не индивидуальное тело в индивидуальном и необратимом жизненном ряду,— а безличное тело, тело человеческого рода, рождающееся, живущее, умирающее многообразными смертями, снова рождающееся, показанное в своем строении и во всех процессах своей жизни.

С такою же точностью и яркой наглядностью изображает Рабле и внешние действия и движения человеческого тела, например, при изображении вольтижировки Гимнаста (кн. I, гл. XXXV). Экспрессивные возможности человеческого телодвижения и жеста с исключительной детальностью и наглядностью изображены в немом диспуте (посредством жестов) англичанина Таумаста с Панургом (эта экспрессивность лишена здесь определенного смысла и имеет самодовлеющее значение) (кн. II, гл. XIX). Аналогичный пример — беседа Панурга (по поводу женитьбы) с немым Насдекабром (кн. III, гл. XX).

Гротескная фантастика в изображении человеческого тела и совершающихся в нем процессов проявляется при изображении болезни Пантагрюэля, при лечении которой в его желудок спускают рабочих с заступами, крестьян с кирками и семь человек с корзинами для очистки желудка от нечистот (кн. II, гл. XXXIII). Такой же характер носит путешествие «автора» во рту Пантагрюэля (кн. II, гл. XXXII).

При изображении человеческого тела в гротескно-фантастическом аспекте в телесный ряд вовлекается масса разнороднейших вещей и явлений. Здесь они погружаются в атмосферу тела и телесной жизни, вступают в новое и неожиданное соседство с телесными органами и процессами, снижаются и материализуются в этом телесном ряду. Это имеет место уже в двух приведенных выше примерах.

Так, для очистки желудка Пантагрюэль глотает, как пилюли, большие медные шары, «как те, что на памятнике Вергилия в Риме». В шарах заключены рабочие с орудиями и корзинами, производящие очистку желудка. По окончании очистки желудка Пантагрюэля вырвало — шары выскочили наружу. Когда рабочие вышли из этих пилюль на волю, Рабле вспоминает, как греки вышли из Троянского коня. Одну из этих пилюль можно видеть в Орлеане, на колокольне церкви св. Креста (кн. II, гл. XXXIII).

Еще более обширный круг вещей и явлений введен в гротескный анатомический ряд путешествия автора во рту Пантагрюэля. Во рту оказывается целый новый мир: высокие горы (зубы), луга, леса, укрепленные города. В одном из городов чума, вследствие тяжелых испарений, поднимающихся из желудка Пантагрюэля. Во рту более двадцати пяти населенных королевств; различаются жители «по ту» и «по сю» сторону зубов, как и в человеческом мире «по ту» и «по сю» сторону гор, и т. д. Описание обнаруженного во рту Пантагрюэля мира занимает около двух страниц. Фольклорная основа всего этого гротескного образа совершенно ясна (см. аналогичные образы у Лукиана).

Если в эпизоде путешествия во рту Пантагрюэля в телесный ряд был вовлечен географический и экономический мир, то в эпизоде с великаном Бренгнариллем в телесный ряд вовлекается бытовой и сельскохозяйственный мир. «Бренгнарилль, страшный гигант, за недостат-

ком ветряных мельниц, которыми он обыкновенно питался, поглотил все сковороды, котлы, кастрюли, горшки и даже печи и печурки на острове. Вследствие этого под утро, в час пищеварения, он тяжело заболел несварением желудка, вызванным тем, что (как говорили врачи) пищеварительная сила его желудка, естественно приспособленная к перевариванию ветряных мельниц, не могла переварить вполне печей и жаровен; котлы и горшки переваривались довольно хорошо, о чем свидетельствовали мочевые осадки в четырех бочках его мочи, дважды выпущенной им в это утро» (кн. IV, гл. XVII).

Бренгнарилль пользовался курортным лечением на «Острове Ветров». Здесь он глотал ветряные мельницы. Пробовали, по совету местных специалистов по желудочным болезням, подкладывать ему в мельницы петухов и кур. Они пели в его животе и летали, отчего у него сделались колики и судороги. Кроме того, лисицы острова вскочили ему в горло в погоне за птицами. Тогда, чтобы очистить желудок, ему пришлось поставить клизму из хлебных зерен и проса. Куры устремились за зернами, а за ними лисицы. Внутрь через рот он принял еще пилюли из гончих и борзых собак (кн. IV, гл. XLIV).

Здесь характерна своеобразная, чисто раблезианская логика построения этого ряда. Процессы пищеварения, лечебные манипуляции, вещи домашнего обихода, явления природы, сельскохозяйственной жизни, охоты объединены здесь в динамический и живой гротескный образ. Создано новое и неожиданное соседство вещей и явлений. Правда, в основе этой раблезианской гротескной логики лежит логика фольклорной реалистической фантастики.

В небольшом эпизоде с Бренгнариллем телесный ряд, как это обычно у Рабле, пересекается с рядом испражнений, с рядом еды и с рядом смерти (о чем подробно в дальнейшем).

Еще более гротескный, причудливо-неожиданный характер носит пародийное анатомическое описание Каремпренана, занимающее три главы четвертой книги (XXX, XXXI и XXXII).

Каремпренан — «постник», гротескное олицетворение католического поста и аскезы — вообще антиприродных тенденций средневековой идеологии. Кончается описание Каремпренана знаменитым рассуждением Пантагрюэля

об Антифизис. Все порождения Антифизис — Бесформенность и Разлад — охарактеризованы как пародии на человеческое тело: «Голова этих новорожденных была сферической и круглой со всех сторон, как шар, а не сдавленная немного с двух сторон, как у людей. Уши у них были высоко подняты и огромны, как у осла; глаза — выпученные, без ресниц, прикреплены к косточке, твердые, как рачьи; ноги — круглые, как клубки; руки — вывороченные назад к плечам. Ходили они постоянно колесом, на голове, ногами вверх» (кн. IV, гл. XXXII). Далее Рабле перечисляет ряд других порождений Антифизис: «После этого она еще произвела на свет пустосвятов, ханжей и папистов; затем никудышных маньяков, женевских кальвинистов-обманщиков; бесноватых пютербов, притворщиков, людоедов и вообще всяких монахов-обжор, а также и других противоестественных и безобразных чудовищ, чтобы досадить Природе» (см. там же). В этом ряду представлены все идеологические уродства потустороннего мировоззрения, которые введены в один объемлющий ряд телесных уродств и извращений.

Замечательный пример гротескной аналогизации — рассуждение Панурга о должниках и заимодавцах в гл. III и IV третьей книги. По аналогии со взаимоотношениями должников и заимодавцев дается изображение гармонического устройства человеческого тела как микрокосма: «Намерением основателя сего микрокосма было поддерживать душу, вложенную им туда в качестве гостьи, и жизнь. Жизнь состоит из крови: кровь — пребывание души; и поэтому единственный труд в этом мире — это непрестанно ковать кровь. В этой кузнице все органы исполняют свойственную им службу, и их иерархия такова, что один у другого беспрестанно занимает, один другому дает в долг. Материя и металлы, подходящие для превращения в кровь, даны природой: это хлеб и вино. Все виды пищи заключены в этих двух... Чтобы найти, приготовить и сварить пищу, работают руки, шествуют ноги и носят всю эту машину, глаза же — ведут... Язык пробует, зубы жуют, желудок принимает, переваривает и извергает... Питательные части идут в печень, которая снова преобразует их и делает из них кровь... Потом кровь переносится в другую лабораторию, для еще более тонкой обработки — в самое сердце, которое диастолическими и систолическими движениями

утончает и воспламеняет ее, так что в правом желудочке доводит ее до совершенства, а затем через вены рассылает ее по всем членам. Каждый орган тянет ее к себе и питается ею на свой лад: ноги, руки, глаза и так далее; теперь они становятся уже должниками, между тем как ранее были кредиторами».

В том же гротескном ряду — по аналогии с должниками-кредиторами — Рабле дает изображение гармонии Вселенной и гармонии человеческого общества.

Все эти гротескные, пародийные, шутовские ряды человеческого тела, с одной стороны, раскрывают его строение и его жизнь, с другой — вовлекают в соседство с телом многообразнейший мир вещей, явлений и идей, которые в средневековой картине мира были бесконечно далеки от тела, входили в совершенно иные словесные и предметные ряды. Непосредственный контакт с телом всех этих вещей и явлений достигается прежде всего путем их словесного соседства, словесного объединения в одном контексте, в одной фразе, в одном словосочетании. Рабле не боится иной раз и совершенно бессмысленных словосочетаний, лишь бы поставить рядом («ососедить») такие слова и понятия, которые человеческая речь на основе определенного строя, определенного мировоззрения, определенной системы оценок — никогда не употребляет в одном контексте, в одном жанре, в одном стиле, в одной фразе, с одной интонацией. Рабле не боится логики по типу «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Он часто пользуется специфической логикой кощунств, как она была представлена в средневековых формулах отречения от бога и Христа и формулах вызова нечистых духов. Он широко пользуется специфической логикой ругательств (о чем подробнее ниже). Особенно важное значение имеет необузданная фантастика, позволяющая создавать предметно осмысленные, но причудливейшие словесные ряды (например, в эпизоде с Бренгнариллем, Глотателем ветряных мельниц).

Но менее всего Рабле становится при этом формалистом. Все его словосочетания, даже там, где они предметно кажутся вовсе бессмысленными, стремятся прежде всего разрушить установленную иерархию ценностей, низвести высокое и поднять низкое, разрушить привычную картину мира во всех ее уголках. Но одновременно он решает и положительную задачу, придающую опреде-

ленное направление всем его словосочетаниям и гротескным образам,— отелеснить мир, материализовать его, приобщить всё пространственно-временным рядам, измерить всё человечески-телесными масштабами, на место разрушаемой картины мира построить новую. Самые причудливые и неожиданные соседства слов проникнуты единством этих идеологических устремлений Рабле. Но и помимо этого, как мы увидим дальше, за гротескными образами и рядами Рабле кроется еще и иной, более глубокий и своеобразный смысл.

Наряду с этим гротескным анатомо-физиологическим использованием телесности для «отелеснения» всего мира Рабле — гуманистический врач и педагог — занят и прямой пропагандой культуры тела и его гармонического развития. Так, первоначальному схоластическому воспитанию Гаргантюа, пренебрегающему телом, Рабле противопоставляет последующее гуманистическое воспитание его Понократом, где анатомическим и физиологическим знаниям, гигиене и разнообразным видам спорта придается громадное значение. Средневековому грубому харкающему, пукающему, зевающему, плюющему, икающему, громко сморкающемуся, без меры жующему и пьющему телу противопоставляется гармонически развитое спортом, изящное и культурное тело гуманиста (кн. I, гл. XXI, XXII, XXIII и XXIV). Громадное значение культуре тела придается и в Телемской обители (кн. I, гл. LII, LVII). К этому гармоническому положительному полюсу мировоззрения Рабле, гармоническому миру с гармоническим человеком в нем, мы еще вернемся в последующем.

Следующий ряд — ряд еды и питья-пьянства. Место этого ряда в романе Рабле огромно. Через него проводятся почти все темы романа, без него не обходится почти ни один эпизод в романе. В непосредственное соседство с едой и вином приводятся многообразнейшие вещи и явления мира, в том числе самые духовные и возвышенные. «Пролог автора» прямо начинается с обращения к пьяницам, которым автор посвящает свои писания. В том же прологе он утверждает, что писал свою книгу только во время еды и питья: «Это самое подходящее время для писания о таких высоких материях и глубоких учениях, как умел делать Гомер, образец всех филологов, и Энний, отец латинских поэтов, как об этом свидетельствует Гораций, хотя какой-то невежда

выразился, что от его стихов больше пахнет вином, чем елеем».

Еще более выразителен в этом отношении пролог автора к третьей книге. Здесь в ряд питья введена бочка циника Диогена, чтобы затем превратиться в винную бочку. Здесь повторяется и мотив творчества за питьем, причем, кроме Гомера и Энния, в числе писателей, творящих за выпивкой, названы еще Эсхил, Плутарх и Катон.

Самые имена главных героев Рабле этимологически осмысливаются в питьевом ряду: Грангузье (отец Гаргантюа) — «большая глотка». Гаргантюа родился на свет со страшным криком: «Пить, пить, пить!» — «Какая же у тебя здоровая!» (Que grand tu as!) — сказал Грангузье, подразумевая глотку. По этому первому слову, сказанному отцом, ребенка и назвали Гаргантюа (кн. I, гл. VII). Имя «Пантагрюэль» Рабле этимологически осмысливает как «всежаждущий».

И рождение главных героев происходит под знаком еды и пьянства. Гаргантюа родился в день великого пира и пьянства, устроенного его отцом, причем его мать объелась потрохами. Новорожденного немедленно напоили вином. Рождению Пантагрюэля предшествовала великая засуха и, следовательно, великая жажда людей, животных и самой земли. Картина засухи дана в библейском стиле и насыщена конкретными библейскими и античными реминисценциями. Этот высокий план перебивается физиологическим рядом, в котором дается гротескное объяснение солености морской воды: «Земля нагрелась до того, что неимоверно вспотела, отчего вспотело и море и стало соленым, потому что всякий пот солон. Вы убедитесь в этом, когда попробуете ваш собственный пот или пот больных венериков, которых заставляют потеть, — это мне все равно» (кн. II, гл. II).

Мотив соли, как и мотив засухи, подготовляет и усиливает основной мотив жажды, под знаменем которой и рождается Пантагрюэль — «король жаждущих». В год, день и час его рождения все в мире жаждало.

Мотив соли в новой форме вводится и в самый момент рождения Пантагрюэля. Прежде чем появился сам новорожденный, из чрева матери «выскочило шестьдесят восемь погонщиков мулов, и каждый держал за узды лошака, нагруженного солью; за ними последовали девять дромадеров, навьюченных тюками с ветчиной и

копчеными языками, семь верблюдов, нагруженных угрями, а затем двадцать пять возов с луком-пореем, чесноком и зеленым луком». После этого ряда соленых и пробуждающих жажду закусок появляется на свет и сам Пантагрюэль.

Так создает Рабле гротескный ряд: засуха, жар, пот (когда жарко — потеют), соль (пот соленый), соленые закуски, жажда, питье, пьянство. Попутно в этот ряд втягиваются: пот венериков, святая вода (употребление ее во время засухи было регламентировано церковью), Млечный Путь, истоки Нила и целый ряд библейских и античных реминисценций (упоминается: притча о Лазаре, Гомер, Феб, Фаэтон, Юнона, Геракл, Сенека). Все это на протяжении полутора страниц, изображающих рождение Пантагрюэля. Создается характерное для Рабле новое и причудливое соседство вещей и явлений, несовместимых в обычных контекстах.

Родословная Гаргантюа была найдена среди символов пьянства: она обнаружена в склепе под кубком с надписью «Hic bibitur» [1] среди девяти винных фляг (кн. I, гл. I). Обращаем внимание на словесное и предметное соседство склепа и питья вина.

В ряд еды и питья введены почти все важнейшие эпизоды романа. Война между царством Грангузье и царством Пикрошоля, занимающая в основном первую книгу, происходит из-за лепешек с виноградом, причем они рассматриваются как средство от запора и пересекаются с подробно развитым рядом испражнений (см. гл. XXV). Знаменитый бой монаха Жана с воинами Пикрошоля происходит из-за монастырского виноградника, удовлетворяющего монастырскую потребность в вине (не столько для причастия, сколько для пьянства монахов). Знаменитое путешествие Пантагрюэля, заполняющее всю четвертую книгу (и пятую), совершается к «оракулу божественной бутылки». Все корабли, идущие в это плавание, украшены в качестве девизов символами пьянства: бутылкой, кубком, кувшином (амфорой), жбаном, стаканом, чашей, вазой, корзиной для винограда, винным бочонком (девиз каждого корабля подробно описан Рабле).

Ряд еды и питья (как и телесный ряд) у Рабле детализован и гиперболизован. Во всех случаях даются

---

[1] Здесь пьют *(лат.)*.

подробнейшие перечисления разнообразнейших закусок и кушаний с точным указанием их гиперболического количества. Так, при описании ужина в замке Грангузье после боя дается такое перечисление: «Подали ужинать,— и сверх всего были зажарены 16 быков, 3 телки, 32 теленка, 63 молочных козленка, 95 баранов, 300 молочных поросят под чудесным соусом, 220 куропаток, 700 бекасов, 400 каплунов людюнуасской и корнваллийской породы и 1700 жирных экземпляров других пород, 6000 цыплят и столько же голубей, 600 рябчиков, 1400 зайцев, 303 штуки дроф и 1700 каплунят. Дичи не могли достать сразу в таком количестве; было 11 кабанов, присланных аббатом из Тюрпенэ, 18 штук красного зверя — подарок г-на де Гранмона; затем 140 фазанов — от сеньора Дезессара; несколько дюжин диких голубей, речной птицы, чирков, выпи, кроншнепов, ржанок, лесных куропаток, казарок, морских уток, чибисов, диких гусей, больших и карликовых, а также хохлатых цапель, аистов, стрепетов и фламинго с красным оперением, красношеек, индюшек; в добавление было несколько сортов похлебок» (кн. I, гл. XXXVII). Особенно подробное перечисление разнообразнейших кушаний и закусок дается при описании острова Гастера (Чрева): целых две главы здесь (LIX и LX, кн. IV) посвящены этому перечислению.

В ряд еды и питья вовлекаются, как мы уже сказали, разнообразнейшие вещи, явления и идеи, совершенно чуждые этому ряду с господствующей точки зрения (в идеологической, литературной и речевой практике) и в обычном представлении. Способы вовлечения — те же, что и в телесном ряду. Приведем несколько примеров.

Борьба католицизма с протестантизмом, в частности, с кальвинизмом, изображена в виде борьбы Карем-пренана с Колбасами, населяющими остров Фарш. Эпизод с колбасами занимает восемь глав четвертой книги (XXXV — XLII). Колбасный ряд детализован и развит с гротескной последовательностью. Исходя из формы колбас, Рабле доказывает, ссылаясь на различные авторитеты, что змий, искусивший Еву, был колбасой, что наполовину колбасами были древние гиганты, штурмовавшие Олимп и взгромоздившие Пелион на Оссу. Мелюзина также была наполовину колбасой. Наполовину колбасой был Эрихтоний, изобретший дроги и телеги (чтобы прятать в них свои колбасные ноги). Для борьбы с Колба-

сами монах Жан заключил союз с поварами. Была сооружена огромная свинья наподобие троянского коня. В пародийно-эпическом гомеровском стиле дается описание свиньи и на нескольких страницах перечисляются имена воинов-поваров, вошедших внутрь свиньи. Происходит битва, в критический момент брат Жан «открывает двери Свиньи и выходит оттуда со своими добрыми солдатами. Одни из них тащили вертела, другие — сковороды, противни, листы, жаровни, кастрюли, котелки, щипцы, ухваты, горшки, ступки, пестики,— все они выстроились в порядке, как пожарные, крича и завывая благим матом: «Набузардан, Набузардан, Набузардан!» И с криками и возмущением они ударили на Паштетов и Сосисок». Колбасы разбиты; над полем битвы появляется летящий «Кабан Минервы» и разбрасывает бочки с горчицей; горчица — это «святой Грааль» колбас, она заживляет их раны и даже воскрешает мертвых.

Интересно пересечение ряда еды с рядом смерти. В главе XLVI четвертой книги дается длинное рассуждение черта о различных вкусовых качествах человеческих душ. Души кляузников, нотариусов, адвокатов хороши только в свежепросоленном виде. Души школяров хороши за завтраком, за обедом — души адвокатов, за ужином — горничных. От душ виноградарей в животе делаются колики.

В другом месте рассказывается о том, как дьявол съел за завтраком фрикасе из души сержанта и заболел сильным расстройством желудка. В тот же ряд введены костры инквизиции, отталкивающие людей от веры и этим обеспечивающие чертям блюда из вкусных душ.

Другой пример пересечения съедобного ряда с рядом смерти — лукиановский эпизод пребывания Эпистемона в царстве мертвых в главе XXX второй книги. Воскрешенный Эпистемон «тотчас стал говорить и сказал, что он видел чертей, запросто говорил с Люцифером и хорошо покушал в аду и в Елисейских полях»... Съедобный ряд тянется и дальше по всему эпизоду: в загробном мире Демосфен — винодел, Эней — мельник, Сципион Африканский торгует дрожжами, Ганнибал — яйцами. Эпиктет под развесистым деревом со множеством девиц выпивает, танцует и пирует по каждому поводу. Папа Юлий торгует пирожками. Ксеркс торгует горчицей; так как он запрашивал слишком дорого, то Франсуа Вийон помочился в его пакет с горчицей, «как это делают торгов-

цы горчицей в Париже». (Пересечение с рядом испражнений.) Рассказ Эпистемона о загробном мире Пантагрюэль прерывает словами, завершающими тему смерти и загробного мира призывом к еде и питью: «Ну теперь... пора нам угоститься и выпить. Прошу вас, дети, потому что весь этот месяц полагается пить!» (кн. II, гл. XXX).

Особенно часто и тесно вплетает Рабле в ряд еды и питья религиозные понятия и символы — молитвы монахов, монастыри, папские декреталии и т. п. После обжорства за обедом молодой Гаргантюа (тогда еще воспитанный схоластами) «с трудом прожевывает обрывок благодарственной молитвы». На «острове Папиманов» Пантагрюэлю и его спутникам предлагают отслужить «сухую обедню», то есть обедню без церковного пения; но Панург предпочитает «мокрую от хорошего анжуйского вина». На этом же острове их угощают обедом, где каждое блюдо, «будь это козуля, каплун, свинья (которых так много в Папимании) или голуби, кролики, зайцы, индейки и пр. и пр.— все это было нафаршировано «бездной премудрости». От этого «фарша» у Эпистемона делается сильнейший понос (кн. IV, гл. I). Теме «монаха на кухне» посвящены две особых главы: глава XV третьей книги «Изложение монастырской каббалы по вопросу о солонине» и глава XI четвертой книги «Почему монахи охотно пребывают в кухне». Вот характернейший отрывок первой из них:

«Ты любишь овощные похлебки (говорит Панург.— *М. Б.),* а мне больше нравятся с лавровым листом, с прибавкой даже куска земледельца, в девятый час просоленного».— «Я тебя понимаю,— отвечал брат Жан,— ты извлек эту метафору из монастырского котла. Земледельцем называешь ты быка, что пашет или пахал. Просолить в девятый час — это значит: проварить вполне. Наши добрые духовные отцы, руководясь известным древним каббалистическим установлением — не писаным, но передававшимся из уст в уста,— в мое время, встав к заутрене, прежде чем войти в церковь, делали известные знаменательные приготовления. Плевали в плевательницы, блевали в блевательницы, мечтали в мечтательницы, мочились в писсуары. Все для того, чтобы не принести чего-нибудь нечистого с собой на богослужение. Совершив это, благочестиво входили в священную часовню (так называли они на своем жаргоне монастырскую кухню) и благочестиво заботились, чтобы тогда же был

поставлен на огонь бычок для завтрака братьев господа нашего. Они сами под котлом частенько разводили огонь. А так как на заутрене читается девять часов, то они поднимались утром раньше, а следовательно, вместе с числом часов увеличивались аппетит и жажда больше, чем если бы на заутрене читался только один или три часа. Чем раньше вставали, как говорит каббала, тем раньше и бык ставился на огонь; чем дольше он там стоит, тем больше варится; чем больше варится, тем становится нежнее, легче для зубов, для нёба вкуснее, тем менее отяготителен для желудка и тем питательнее для добрых монахов. А это и было единственной целью и первейшей задачей основателей монастыря, принимая в соображение, что они вовсе не едят для того, чтобы жить, а живут для того, чтобы есть, и только для того и живут в этом мире» (кн. III, гл. XV).

Этот отрывок очень типичен для художественных методов Рабле. Здесь мы видим прежде всего реалистически изображенную картину бытовой монастырской жизни. Но эта жанровая картина в то же время дана как расшифровка одного выражения на монастырском (монашеском) жаргоне: «кусок земледельца, в девятый час просоленный». В этом выражении за иносказанием скрыто тесное соседство мяса («земледелец») с богослужением (девять часов — частей, читаемых на утреннем богослужении). Количество читаемых текстов — молитв (девять часов) благоприятно для лучшей разварки мяса и для лучшего аппетита. Этот богослужебно-съедобный ряд пересекается с рядом испражнений (плевали, блевали, мочились) и с рядом телесно-физиологическим (роль зубов, нёба и желудка). Монастырские богослужения и молитвы служат заполнением времени, необходимого для надлежащей варки пищи и для развития аппетита [1]. Отсюда — обобщающий вывод: монахи едят не для того, чтобы жить,— а живут для того, чтобы есть. На принципах построения рядов и образов у Рабле мы в дальнейшем остановимся подробнее уже на материале всех пяти ведущих рядов.

Мы не касаемся здесь вопросов генетических, вопросов, связанных с источниками и влияниями. Но в данном случае мы сделаем некоторое предварительное общее

---

[1] Рабле приводит монастырскую поговорку: «de missa ad mensam» (от обедни к обеду).

замечание. Введение религиозных понятий и символов в ряды еды, пьянства, испражнений и половых актов у Рабле не является, конечно, чем-то новым. Известны разнообразные формы пародийно-кощунственной литературы позднего средневековья, известны пародийные Евангелия, пародийные литургии («Всепьянейшая обедня» XIII в.), пародийные праздники и обряды. Это пересечение рядов характерно для поэзии вагантов (латинской) и даже для их особого арго. Встречаем мы это, наконец, и в поэзии Вийона (связанного с вагантами). Наряду с этой пародийно-кощунственной литературой имеют особое значение кощунственные типы формул черной магии, пользовавшиеся широким распространением и известностью в эпохи позднего средневековья и Возрождения (и, безусловно, известные Рабле), и, наконец, «формулы» непотребных ругательств, в которых еще не до конца угасло древнее культовое значение; эти непотребные ругательства широко распространены в неофициальном речевом быту и создают стилистическое и идеологическое своеобразие неофициальной бытовой речи (преимущественно социальных низов). Кощунственные магические формулы (включающие в себя непотребства) и бытовые непотребные ругательства родственны между собой, являясь двумя ветвями одного и того же древа, своими корнями уходящего в почву доклассового фольклора, но, конечно, ветвями, глубоко исказившими первоначальную благородную природу этого древа.

Кроме этой средневековой традиции, необходимо указать и на античную традицию, в особенности на Лукиана, который последовательно применял метод бытовой и физиологической детализации эротических и бытовых моментов, заключенных в мифах (см., например, совокупление Афродиты и Ареса, рождение Афины из головы Зевса и т. п.). Наконец, необходимо указать на Аристофана, который оказал влияние на Рабле (в частности, на его стиль).

В дальнейшем мы вернемся к вопросу о переосмысливании этой традиции у Рабле, равно как и к вопросу о более глубокой фольклорной традиции, определившей основу его художественного мира. Здесь мы коснулись этих вопросов лишь предварительно.

Возвращаемся к ряду еды и питья. Как в телесном ряду, так и здесь рядом с гротескными преувеличениями дается и положительная точка зрения Рабле на значе-

ние и культуру еды и питья. Рабле вовсе не является проповедником грубого обжорства и пьянства. Но он утверждает высокое значение еды и питья в человеческой жизни и стремится к идеологическому освящению и упорядочению их, к культуре их. Потустороннее аскетическое мировоззрение отрицало за ними положительную ценность, принимало их лишь как печальную необходимость греховной плоти и знало лишь одну формулу их упорядочения — пост, форму отрицательную и враждебную их природе, продиктованную не любовью, а враждою к ним (см. образ «Каремпренана» — постника — как типичного порождения «Антифизис»). Но еда и питье, отрицаемые и неустрояемые идеологически, не освященные словом и смыслом, в действительной жизни неизбежно принимали грубейшие формы обжорства и пьянства. Вследствие неизбежной фальши аскетического мировоззрения обжорство и пьянство процветало именно в монастырях. Монах у Рабле — обжора и пьяница по преимуществу (см. особенно гл. XXXIV, заключающую кн. II). Особой связи монахов с кухней посвящены уже указанные нами выше главы романа. Гротескный фантастический образ обжорства дан в эпизоде посещения Пантагрюэлем с его спутниками острова Гастера. Этому эпизоду посвящены пять глав (LVII—LXII) четвертой книги. Здесь, на основе античного материала — в основном поэта Персия — развивается целая философия Гастера (Чрева). Именно чрево, а не огонь было первым великим учителем всех искусств (гл. LVII). Ему приписывается изобретение земледелия, военного искусства, транспорта, мореплавания и т. п. (гл. LVI—LVII). Это учение о всемогуществе голода как движущей силы экономического и культурного развития человечества носит полупародийный характер и характер полуистины (как и большинство аналогичных гротескных образов Рабле).

Культура еды и питья противопоставляется грубому обжорству в эпизоде воспитания Гаргантюа (в кн. I). Тема культуры и умеренности в еде в связи с духовной продуктивностью обсуждается в главе XIII третьей книги. Эту культуру Рабле понимает не только в плоскости медицинско-гигиенической (как момента «здоровой жизни»), но и в плоскости кулинарной. Данное в несколько пародийной форме исповедание монаха Жана о «гуманизме на кухне», безусловно, выражает и кулинарные

тенденции самого Рабле: «Боже милосердный, da jurandi[1], почему бы нам не перенести и гуманизм наш туда, на божью прекрасную кухню, и не наблюдать там за верчением вертелов, за музыкой шипящих кусков, за прокладкой шпика, за температурой супов, за приготовлением десерта, за порядком подачи вин. «Beati immaculati in via»[2]. Так сказано в требнике» (кн. IV, гл. X). Интерес к кулинарному оформлению пищи и питья нисколько не противоречит, конечно, раблезианскому идеалу цельного и гармонически развитого телесно-духовного человека.

Совершенно особое место в романе Рабле занимают пантагрюэлистские пиршества. Пантагрюэлизм — умение быть веселым, мудрым и добрым. Поэтому и умение весело и мудро пировать принадлежит к самому существу пантагрюэлизма. Но пиры пантагрюэлистов — это вовсе не пиры бездельников и обжор, которые вечно пируют. Пиру должно посвящать только вечерний досуг после трудового дня. Обед (среди трудового дня) должен быть коротким и, так сказать, только утилитарным. Рабле принципиальный сторонник перенесения центра тяжести еды и питья на ужин. Так было заведено и в системе воспитания гуманиста Понократа: «Обед Гаргантюа, заметьте, был умеренным и простым, — потому что ели, только чтобы обуздать позывы желудка; но ужин был обильный и продолжительный, потому что тут Гаргантюа ел столько, сколько надо было для поддержания сил и питания. Это есть истинная диета, предписываемая добрым и точным медицинским искусством...» (кн. I, гл. XXIII). Особое рассуждение об ужине, вложенное в уста Панурга, имеется в уже цитированной нами главе XV третьей книги: «Когда я вовремя позавтракаю и желудок мой очищен и выкачан, то в случае нужды и необходимости я, пожалуй, обойдусь без обеда. Но не ужинать! К дьяволу! Это ошибка, это извращение природы! Природа создала людей для того, чтобы упражнять свои силы, работать и заниматься каждому своими делами, а чтобы это удобнее было делать, она снабдила нас свечами, то есть веселым и радостным солнечным светом. А вечером она у нас отнимает свет, молча говоря этим: «Вы, дети, — хорошие люди. Будет

[1] Da jurandi [veniam] — Прости мне божбу *(лат.)*.
[2] Блаженны незапятнанные в пути *(лат.)*.

вам работать! Подходит ночь: надо прекращать работу и подкрепиться хорошим хлебом, хорошим вином, хорошими яствами, а затем немного повеселиться, лечь и уснуть, чтобы наутро встать свежими и работоспособными, как накануне».

На этих пантагрюэлистских «вечерях» за хлебом, вином и прочими яствами (или непосредственно после них) ведутся пантагрюэлистские беседы, беседы мудрые, но и полные смеха и непристойностей. Об особом значении этих «вечерей», этого нового раблезианского аспекта платоновского «Пира», мы скажем в дальнейшем.

Таким образом, и ряд еды и питья в его гротескном развитии служит задаче разрушения старых и лживых соседств между вещами и явлениями и созданию новых соседств, уплотняющих, материализующих мир. На положительном полюсе этот ряд завершается идеологическим освящением, культурой еды и питья, существенной чертой в образе гармонического и цельного нового человека.

Переходим к ряду испражнений. Ряд этот занимает немаловажное место в романе. Зараза Антифизис потребовала сильной дозы противоядия Физис. Ряд испражнений служит в основном для создания самых неожиданных соседств вещей, явлений и идей, разрушающих иерархию и материализующих картину мира и жизни.

Как пример создания неожиданных соседств может послужить «тема подтирки». Маленький Гаргантюа произносит речь о различных испробованных им способах подтираться и о найденном им лучшем способе. В развернутом им гротескном ряду в качестве подтирки фигурируют: бархатное кашне одной барышни, шейный платок, атласные наушники, шляпа пажа, мартовская кошка (изъязвившая ему когтями зад), надушенные бензоем перчатки матери, шалфей, укроп, майоран, капустные листья, салат, латук, шпинат (съедобный ряд), розы, крапива, одеяла, занавески, салфетки, сено, солома, шерсть, подушка, туфли, ягдташ, корзина, шляпа. Наилучшей подтиркой оказался гусенок с нежным пушком: «чувствуешь удивительную приятность и от нежности его пуха, и от теплоты самого гусенка, которая передается по прямой кишке и по другим внутренностям доходит до области сердца и мозга». Далее, ссылаясь на «мнение магистра Иоанна Шотландского», Гаргантюа утверждает, что блаженство героев и полубогов в Ели-

сейских полях состоит именно в том, что они подтираются гусятами.

В беседе «Во славу декреталий», которая ведется во время обеда на острове Папиманов, в ряд испражнений вводятся папские декреталии. Монах Жан употребил их однажды как подтирку, отчего у него появился геморрой с шишками. У Панурга же от чтения декреталий сделался страшный запор (кн. IV, гл. LII).

Пересечение телесного ряда с рядом еды и питья и рядом испражнений дано в эпизоде с шестью паломниками. Гаргантюа вместе с салатом проглотил шестерых паломников и запил их основательным глотком белого вина. Сначала паломники спрятались за зубами, а потом едва не были унесены в пропасть желудка Гаргантюа. С помощью посохов им удалось выбраться на поверхность зубов. Здесь они затронули больной зуб Гаргантюа, и он выбросил их изо рта. Но когда паломники убегали, Гаргантюа стал мочиться, моча перерезала им дорогу, и они вынуждены были перебираться через большой поток его мочи. Когда наконец они были вне опасности, один из паломников заявил, что все их злоключения были предсказаны в псалмах Давида: «Когда восстали люди на нас, — могло быть, что живыми поглотили бы нас», — это когда нас съели в салате с солью, — говорил он. — «И так как ярость их распалялась на нас, — может быть, вода поглотила бы нас», — это когда он делал свой большой глоток... «Быть может, душа наша переходит течение вод непреоборимое...» — это когда мы переходили через великую топь его мочи, которой он перерезал нам путь» (кн. I, гл. XXXVIII).

Псалмы Давида, таким образом, тесно переплетены здесь с процессами еды, питья и мочеиспускания.

Очень характерен эпизод, посвященный «Острову Ветров», на котором жители питаются только ветром. Тема «Ветра» и весь связанный с нею в литературе и в поэзии комплекс высоких мотивов — дуновение зефира, ветер морских бурь, дыхание и вздох, душа как дыхание, дух и т. п. — через посредство «пускать ветры» вовлекается в ряд еды, в ряд испражнений и в бытовой ряд. (Ср. «воздух», «дыхание», «ветер» — как эталон и внутренняя форма слов, образов и мотивов высокого плана — жизнь, душа, дух, любовь, смерть и т. п.) «На этом острове не плюют, не мочатся, зато в изобилии выпускают ветры и газы... Самая распространенная бо-

лезнь — пучение живота и колики. Для лечения принимают в большом количестве ветрогонные, ставят банки и проветривают желудок. Умирают все от вздутия живота, как бы при водянке: мужчины — испуская ветер, женщины — газ. Стало быть, душа у них выходит через задний проход» (кн. IV, гл. XLIII и XLIV). Здесь ряд испражнений пересекается с рядом смерти.

В ряду испражнений Рабле строит ряд «местных мифов». Местный миф объясняет генезис географического пространства. Каждая местность должна быть объяснена, начиная от ее названия и до особенностей ее рельефа, почвы, растительности и проч., из человеческого события, которое здесь совершалось и которое определило ее название и ее облик. Местность — это след события, ее оформившего. Такова логика всех местных мифов и легенд, осмысливающих пространство историей. Такие местные мифы в пародийном плане создает и Рабле.

Так, название Парижа Рабле объясняет следующим образом. Когда Гаргантюа приехал в этот город, вокруг него собрались толпы народа, и он «для смеха» («par ris») «отстегнул свой прекрасный гульфик и сверху так обильно полил их, что утопил 260 418 человек, не считая женщин и детей... Вот отчего и город с тех пор получил название «Париж» («Paris») (кн. I, гл. XLII).

Происхождение горячих купаний во Франции и Италии объясняется тем, что во время болезни Пантагрюэля его моча была до того горячей, что до сих пор она еще не остыла (кн. II, гл. XVII).

Ручей, протекающий у Сен-Виктора, образовался из мочи собак (эпизод рассказан в гл. XXII, кн. II).

Приведенных примеров достаточно, чтобы охарактеризовать функции ряда испражнений в романе Рабле. Переходим к ряду полового акта (вообще половых непристойностей).

Ряд половых непристойностей занимает в романе огромное место. Ряд этот дается в различных вариациях: от голой непристойности до тонко зашифрованной двусмысленности, от сальной шутки и анекдота до медицинских и натуралистических рассуждений о половой силе, мужском семени, половой производительности, о браке, о значении родового начала.

Откровенно непристойные выражения и шутки рассеяны по всему роману Рабле. Особенно часты они в устах брата Жана и Панурга, но и другие герои их не

чуждаются. Когда во время путешествия пантагрюэлисты нашли замерзшие слова и среди них обнаружили ряд неприличных слов, Пантагрюэль отказался сохранить в запасе несколько замерзших неприличий: «Он сказал, что глупо запасать такие вещи, в которых никакого недостатка нет и которые всегда под рукой, как неприличные слова у всех веселых и добрых пантагрюэлистов» (кн. IV, гл. LVI).

Этот принцип словоупотребления «веселых и добрых пантагрюэлистов» Рабле выдерживает на протяжении всего романа. Какие бы темы ни обсуждались — непристойности всегда находят себе место в облекающей их словесной ткани, привлекаемые как путем самых причудливых предметных ассоциаций, так и путем чисто словесных связей и аналогий.

В романе рассказано немало непристойных коротких анекдотов-новелл, часто заимствованных из фольклорных источников. Таков, например, анекдот о льве и старухе, рассказанный в главе XV второй книги, и история о том «как черт был обманут старухой Папефигой» (кн. IV, гл. XLVII). В основе этих историй — древняя фольклорная аналогия между женским детородным органом и разверстой раной.

В духе «местных мифов» выдержана знаменитая история «о причине того, почему во Франции такие маленькие мили», где пространство измеряется частотой совершения полового акта. Король Фарамонд отобрал в Париже сотню прекрасных юношей и столько же прекрасных девушек пикардиек. Каждому юноше он дал по девушке и приказал этим парам отправиться в разные страны; на тех местах, где юноши будут ласкать своих девушек, он велел класть камень, что обозначило бы милю. Посланные пары вначале, когда шли еще по Франции, ласкались то и дело; отсюда и французские мили, такие короткие. Но затем, когда они устали и их половые силы истощились, они стали довольствоваться одним разочком в день; вот почему в Бретани, в Ландах, в Германии такие длинные мили (кн. II, гл. XXIII).

Другой пример введения в ряд непристойностей мирового географического пространства. Панург говорит: «Был денек, когда Юпитер совокупился сразу с целою третью мира — с животными, людьми, реками и горами, — то есть с Европой» (кн. III, гл. XII).

Иной характер носит смелое гротескное рассуждение

Панурга о лучшем способе постройки стен вокруг Парижа. «Я вижу,— говорит он,— что в этом городе женщины дешевле камней: так вот из женских частей и следовало бы строить стены, причем расставлять их в полной архитектурной симметрии: большие ставить в первые ряды; дальше — поднимая на два ската — средние и, наконец,— маленькие. Потом прошпиговать — как большая башня в Бурже — затвердевшими шпагами, населяющими монастырские гульфики. Какой дьявол разрушит такие стены!» (кн. II, гл. XV).

Иная логика управляет рассуждением о половых органах папы римского. Папиманы считают целование ног недостаточным выражением почтения к папе: «Выразим большее, выразим!— отвечали они.— У нас это уже решено. Ему мы поцелуем зад и другие части! Потому что они у него есть, у святого отца,— так сказано в наших прекрасных декреталиях,— иначе он не был бы папой. Так что тонкая философия декреталий делает неизбежным такое умозаключение: раз он папа — значит, у него есть эти органы. Если же в мире таких органов не было бы, не было бы и папы» (кн. IV, гл. XLVIII).

Мы считаем, что приведенных примеров вполне достаточно для характеристики различных способов введения и развития ряда непристойностей, применяемых Рабле (в наши задачи не входит, конечно, исчерпывающий анализ этих способов).

В организации всего материала романа одна тема, входящая в ряд непристойностей, имеет существенное значение, именно — тема «рогов». Панург хочет жениться, но не решается этого сделать, боясь заполучить «рога». Почти вся третья книга (начиная с гл. VII) посвящена совещаниям Панурга о женитьбе: он советуется со всеми своими друзьями, гадает по Вергилию, гадает по снам, беседует с панзустской Сивиллой, советуется с немым, с умирающим поэтом Раминагробисом, с Агриппой Неттесгеймским, с богословом Гиппофадеем, врачом Рондибилисом, философом Трульоганом, с шутом Трибулэ. Во всех этих эпизодах, беседах и рассуждениях фигурирует тема рогов и верности жен, которая, в свою очередь, вовлекает сюда (в рассказ) по смысловому или словесному сродству разнообразнейшие темы и мотивы ряда половых непристойностей; например, рассуждение о мужской половой силе и о постоянной половой возбудимости женщин в речи врача Рондибилиса или пере-

смотр античной мифологии в разрезе наставления рогов и женской неверности (гл. XXXI и XII третьей книги).

Четвертая книга романа организована как путешествие пантагрюэлистов к «Оракулу божественной бутылки», который должен окончательно разрушить сомнения Панурга о женитьбе и рогах (правда, сама «тема рогов» почти вовсе отсутствует в четвертой книге).

Ряд половых непристойностей, как и все выше разобранные ряды, разрушает установленную иерархию ценностей путем создания новых соседств слов, вещей и явлений. Он перестраивает картину мира, материализует и уплотняет ее. В корне перестраивается и традиционный образ человека в литературе, причем перестраивается он за счет неофициальных и внесловесных сфер его жизни. Человек овнешняется и освещается словом весь и сплошь, во всех своих жизненных проявлениях. Но при этом человек вовсе не дегероизуется и не принижается, отнюдь не становится человеком «низкого быта». Скорее можно говорить о героизации у Рабле всех функций телесной жизни — еды, питья, испражнений, половой сферы. Уже самая гиперболизация всех этих актов содействует их героизации: она лишает их обыденности, бытового и натуралистического колорита. В дальнейшем мы еще вернемся к вопросу о «натурализме» Рабле.

Ряд половых непристойностей имеет и свой положительный полюс. Грубый разврат средневекового человека — обратная сторона аскетического идеала, принижавшего половую сферу. Гармоническое устроение этой сферы намечается у Рабле в его образе Телемского аббатства.

Разобранными нами четырьмя рядами еще не исчерпываются все материализующие ряды романа. Мы выделили лишь ведущие, задающие основной тон ряды. Можно выделить еще ряд одежды, подробно разработанный у Рабле. Особое внимание в этом ряду уделяется гульфику (часть одежды, прикрывающая мужской половой орган), который связывает этот ряд с рядом половых непристойностей. Можно выделить ряд предметов житейского обихода, ряд зоологический. Все эти ряды, тяготеющие к телесному человеку, несут те же функции разъединения традиционно связанного и сближения иерархически разъединенного и удаленного и функцию последовательной материализации мира.

После этих материализующих рядов переходим к последнему ряду, несущему уже иную функцию в романе,— к ряду смерти.

На первый взгляд может показаться, что такого ряда, ряда смерти, в романе Рабле вовсе нет. Проблема индивидуальной смерти, острота этой проблемы представляются глубоко чуждыми здоровому, цельному и мужественному миру Рабле. И это впечатление совершенно правильное. Но в той иерархической картине мира, которую разрушал Рабле, смерть занимала доминирующее место. Смерть обесценивала земную жизнь, как нечто тленное и преходящее, лишала эту жизнь самоценности, превращала ее в служебный этап к будущим загробным вечным судьбам души. Смерть воспринималась не как необходимый момент самой жизни, за которым жизнь снова торжествует и продолжается (жизнь — взятая в ее существенном коллективном или историческом аспекте),— но как явление пограничное, лежащее на абсолютном разделе этого врéменного тленного мира и вечной жизни, как дверь, распахнутая в иной, потусторонний мир. Смерть воспринималась не в объемлющем временнóм ряду, а на границе времени, не в ряду жизни, а на границе этого ряда. Разрушая иерархическую картину мира и строя на ее месте новую, Рабле должен был переоценить и смерть, поставить ее на свое место в реальном мире и прежде всего показать ее как необходимый момент самой жизни, показать ее в объемлющем временнóм ряду жизни, которая шагает дальше и не спотыкается о смерть и не проваливается в потусторонние бездны, а остается вся здесь, в этом времени и пространстве, под этим солнцем, показать, наконец, что смерть и в этом мире ни для кого и ни для чего не является существенным концом. Это значило — показать материальный облик смерти в объемлющем ее и всегда торжествующем ряду жизни (конечно, без всякого поэтического пафоса, глубоко чуждого Рабле), но показать между прочим, отнюдь не выпячивая ее.

Ряд смерти, за немногими исключениями, дается Рабле в гротескном и шутовском плане; он пересекается с рядом еды и питья, с рядом испражнений, с анатомическим рядом. В том же плане трактуется и вопрос о загробном мире.

С примерами смерти в гротескном анатомическом ряду мы уже знакомы. Дается подробный анатомический

анализ смертельного удара и показывается физиологическая неизбежность смерти. В этом случае смерть дается как голый анатомо-физиологический факт, со всею его ясностью и четкостью. Таковы изображения всех смертей в бою. Смерть здесь дается как бы в безличном анатомо-физиологическом ряду человеческого тела и всегда в динамике борьбы. Общий тон — гротескный, и иногда подчеркивается какая-нибудь комическая деталь смерти.

Так, например, изображается смерть Трипе: «быстро обернувшись, он (Гимнаст — *М. Б.*) бросился на Трипе, на лету нанес ему удар острием шпаги и, в то время как тот прикрывался сверху, одним ударом распорол ему желудок, ободочную кишку и полпечени, отчего Трипе упал на землю и, падая, испустил из себя более четырех горшков супу, а вместе с супом и дух» (кн. I, гл. XXXV).

Здесь анатомо-физиологический образ смерти введен в динамическую картину борьбы человеческих тел и в заключение дан в непосредственном соседстве с едой — «испустил вместе с супом и дух».

Примеров анатомического образа смерти в борьбе мы достаточно привели выше (избиение врагов в монастырском винограднике, убийства стражей и др.). Все эти образы аналогичны и дают смерть как анатомо-физиологический факт в безличном ряду живущего и борющегося человеческого тела. Смерть здесь не разрывает непрерывного ряда борющейся человеческой жизни, она дана как момент в ней, она не нарушает логики этой (телесной) жизни, сделана из того же теста, что и сама жизнь.

Иной, гротескно-шутовской характер, без анатомо-физиологического анализа, носит смерть в ряду испражнений. Так, Гаргантюа утопил в своей моче «260 418 человек, не считая женщин и детей». Здесь эта «массовая гибель» дана не только в прямом гротескном смысле, но и как пародия на сухие реляции о стихийных бедствиях, подавлениях восстаний, религиозных войнах (с точки зрения таких официальных реляций, человеческая жизнь оценивается в ломаный грош).

Прямой гротескный характер носит изображение потопления врагов в моче кобылы Гаргантюа. Здесь образ детализован. Товарищам Гаргантюа приходится перебираться через ручей, образовавшийся из мочи, по нагро-

можденным трупам утопленных людей. Все перебрались благополучно, «за исключением Эвдемона, лошадь которого увязла правою ногою до колена в брюхе жирного и толстого негодяя, потонувшего навзничь, и никак не могла вытащить ее оттуда, оставаясь увязшей, пока Гаргантюа концом своей клюки не погрузил остатков требухи этого подлеца в воду, и тогда лошадь подняла ногу и (поразительная вещь в гиппиатрии!) вылечилась от опухоли на этой ноге от прикосновения к потрохам толстого плута» (кн. I, гл. XXXVI).

Здесь характерны не только образ смерти в моче и не только тон и стиль изображения трупа («брюхо», «требуха», «потрохи», «жирный и толстый негодяй», «подлец», «толстый плут»), но и исцеление ноги от прикосновения к внутренностям трупа. В фольклоре аналогичные случаи очень распространены, они основаны на одном из общих фольклорных представлений о продуктивности смерти и свежего трупа (рана — чрево) и об исцелении одного смертью другого. Здесь это фольклорное соседство смерти и новой жизни, конечно, чрезвычайно ослаблено до гротескного образа исцеления лошадиной ноги от прикосновения к внутренностям жирного трупа. Но специфическая фольклорная логика этого образа ясна.

Напомним другой пример пересечения ряда смерти с рядом испражнений. Когда жители «Острова Ветров» умирают, то душа выходит из них вместе с ветром (у мужчин) или с газом (у женщин) через задний проход [1].

Во всех этих случаях гротескного (шутовского) изображения смерти образ смерти приобретает смешные черты: смерть оказывается в непосредственном соседстве со смехом (пока, правда, еще не в предметном ряду). И в большинстве случаев Рабле изображает смерть с установкой на смех, изображает веселые смерти.

Комическое изображение смерти дано в эпизоде «Панургова стада». Желая отомстить купцу, везшему на корабле стадо баранов, Панург купил у него вожака и бросил его в море; за вожаком устремились в море все остальные бараны; купец и его гуртовщики уцепились

---

[1] В другом месте Пантагрюэль порождает из своих ветров маленьких мужчин, а из своих газов — маленьких женщин (кн. II, гл. XXVII). Сердце этих человечков недалеко от заднего прохода, и потому они вспыльчивы.

за баранов, пытаясь их удержать, и были сами увлечены в море. «Панург с веслом в руках стоял возле кухни, не для того, чтобы помогать пастухам, но чтобы мешать им как-нибудь взобраться на корабль и уйти от гибели, и красноречиво проповедовал им... по всем правилам риторики все несчастья этого мира и все блага жизни другой, утверждая, что отошедшие туда счастливее живущих в сей долине бед...» (кн. IV, гл. VIII).

Комизм ситуации смерти создается здесь напутственной проповедью Панурга. Вся ситуация — злая пародия на представление о жизни и смерти средневекового потустороннего мировоззрения. В другом случае Рабле рассказывает о монахах, которые, вместо того чтобы оказать немедленную помощь утопающему, сначала должны позаботиться о его вечной душе и отысповедовать его; а он тем временем идет ко дну.

В духе того же пародийного разрушения средневековых представлений о душе и загробном мире дано веселое изображение вре́менного пребывания Эпистемона в царстве мертвых (этого эпизода мы уже касались выше). Сюда же примыкают и гротескные рассуждения о вкусовых качествах и гастрономической ценности душ умерших, о которых мы также уже говорили.

Напомним веселое изображение смерти в съедобном ряду в рассказе Панурга о его злоключениях в Турции. Здесь дается внешняя комическая обстановка смерти, причем смерть дана в непосредственном соседстве с едой (поджаривание на вертеле, прокалывание вертелом). Весь эпизод о чудесном спасении полуподжаренного Панурга кончается прославлением жаркого на вертеле.

Смерть и смех, смерть и еда, смерть и питье соседят у Рабле очень часто. Обстановка смерти всюду веселая. В главе XVII четвертой книги дается целый ряд удивительных и чаще всего смешных смертей. Здесь рассказывается о смерти Анакреона, который подавился виноградным зернышком (Анакреон — вино — виноградное зернышко — смерть). Претор Фабий умер от козьего волоса, попавшего в чашку молока. Один человек умер от задержания в животе газов, которые он стеснялся выпустить в присутствии императора Клавдия, и т. п.

Если в перечисленных случаях только внешняя ситуация делает смерть смешной, то смерть герцога Кларенса (брата Эдуарда IV) — веселая смерть почти и для са-

мого умирающего: ему, приговоренному к смерти, было предложено самому выбрать себе род казни: «И он выбрал смерть через утопление в бочке с мальвазией!..» (кн. IV, гл. XXXIII). Здесь веселая смерть дана в непосредственном соседстве с вином.

Веселый умирающий изображен Рабле в образе поэта Раминагробиса. Когда Панург со своими спутниками приходит к умирающему поэту, он находился уже в агонии; «однако вид у него был веселый, лицо открытое, а взгляд ясный» (кн. III, гл. XXI).

Во всех приведенных случаях веселой смерти смех дан в тоне, в стиле, в форме изображения смерти. Но в пределе ряда смерти смех вступает и в непосредственное предметное и словесное соседство со смертью: Рабле в двух местах своей книги перечисляет ряд смертей от смеха. В главе XX первой книги Рабле называет Красса, который умер от смеха при виде осла, глотавшего красный чертополох, и Филемона, умершего от смеха тоже при виде осла, пожиравшего фиги. В главе XVII четвертой книги Рабле называет художника Зевксиса, который умер от смеха при взгляде на портрет старухи собственной работы.

Наконец, смерть дается в соседстве с рождением новой жизни и одновременно в соседстве со смехом.

Когда родился Пантагрюэль, он был так громаден и тяжел, что не мог появиться на свет, не задушив своей матери (кн. II, гл. II). Мать новорожденного Пантагрюэля умерла, и вот отец его Гаргантюа попал в трудное положение: он не знает, плакать ему или смеяться. «Сомнение, смущавшее его разум, состояло в том, что он не знал, должен ли он плакать от горя по своей жене или смеяться от радости при виде сына». Он не мог разрешить своих сомнений и в результате и плакал и смеялся. Вспоминая жену, «Гаргантюа ревел, как корова. И вдруг начинал смеяться, как теленок, вспомнив про Пантагрюэля» (кн. II, гл. III).

В ряду смерти, в точках пересечения этого ряда с рядом еды и питья и половым рядом и в непосредственном соседстве смерти с рождением новой жизни природа раблезианского смеха раскрывается с полной ясностью; раскрываются и подлинные источники и традиции этого смеха; применение же этого смеха ко всему широкому миру социально-исторической жизни («эпопея смеха»), к эпохе, точнее — к рубежу двух эпох, раскрывает его

перспективы и его последующую историческую продуктивность.

«Веселая смерть» у Рабле не только совмещается с высокой оценкой жизни и требованием бороться за эту жизнь до конца,— она именно и является выражением этой высокой оценки, выражением силы жизни, вечно торжествующей над всякой смертью. В раблезианском образе веселой смерти нет, конечно, ничего декадентского, нет никакого стремления к смерти, никакой романтики смерти. Самая тема смерти у Рабле, как мы уже сказали, вовсе не выдвинута на первый план, вовсе не подчеркнута. Громадное значение имеет у него при разработке этой темы трезвый и ясный анатомо-физиологический аспект смерти. И смех вовсе не противопоставляется у него ужасу смерти: этого ужаса вовсе нет, нет, следовательно, и никакого острого контраста.

Непосредственное соседство смерти со смехом, едой, питьем, половой непристойностью мы найдем и у других представителей эпохи Возрождения — у Боккаччо (в самой обрамляющей новелле и в материале отдельных новелл), у Пульчи (изображение смертей и рая во время Ронсевальской битвы; Маргутте, прообраз Панурга, умирает от смеха) и у Шекспира (в фальстафовских сценах, веселые могильщики в «Гамлете», веселый и пьяный привратник в «Макбете»). Сходство объясняется единством эпохи и общностью источников и традиций, различия — в широте и полноте разработки этих соседств.

В последующей истории литературного развития эти соседства с большой силой оживают в романтизме и затем в символизме (мы минуем промежуточные этапы), но здесь характер их совсем иной. Утрачивается объемлющее и смерть, и смех, и еду, и половой акт целое торжествующей жизни. Жизнь и смерть воспринимаются только в пределах замкнутой индивидуальной жизни (где жизнь неповторима, а смерть — непоправимый конец), притом жизни, взятой во внутреннем субъективном аспекте. Поэтому эти соседства в художественных образах романтиков и символистов превращаются в острые статические контрасты и оксюмороны, которые или вовсе не разрешаются (так как нет объемлющего и большего реального целого), или разрешаются в мистическом плане. Достаточно упомянуть те явления, которые внешне наиболее близки к раблезианским соседствам. У Эдгара По есть небольшая ренессансная новел-

ла «Бочка амонтильядо». Герой убивает своего соперника во время карнавала, тот — пьян и одет в шутовской костюм с бубенчиками. Герой уговаривает соперника пойти с ним в его винные погреба (катакомбы), чтобы определить подлинность купленной им бочки амонтильядо; здесь, в погребах, он замуровывает его живым в нише; последнее, что он слышит,— смех и звон шутовских бубенчиков.

Вся эта новелла построена на острых и совершенно статических контрастах: веселый и ярко освещенный карнавал и мрачные катакомбы; веселый и шутовской наряд соперника и предстоящая ему ужасная смерть, бочка амонтильядо, веселый звон шутовских бубенчиков и предсмертный ужас заживо замурованного, страшное и предательское убийство и спокойно-деловой и сухой тон героя-рассказчика. В основе — весьма древний и почтенный комплекс (соседство): смерть — шутовская маска (смех) — вино — веселье карнавала (carra navalis Вакха) — могила (катакомбы). Но золотой ключ к этому комплексу потерян: здоровое объемлющее целое торжествующей жизни отсутствует, остались голые и безысходные и потому жуткие контрасты. За ними, правда, чувствуется какое-то темное и смутное забытое сродство, длинный ряд реминисценций о художественных образах мировой литературы, где были слиты те же элементы,— но это смутное ощущение и реминисценции влияют лишь на узкоэстетическое впечатление от целого новеллы.

В основу общеизвестной новеллы «Маска красной смерти» положено боккаччьевское соседство: чума (смерть, могила) — праздник (веселье, смех, вино, эротика). Но здесь это соседство так же становится голым контрастом, создающим трагическую, а вовсе не боккаччьевскую атмосферу. У Боккаччо объемлющее целое идущей вперед и торжествующей жизни (конечно, не узкобиологической) снимает контрасты. У По они статичны и доминанта всего образа перенесена на смерть. То же самое мы видим и в новелле «Царь-чума» (пьяные матросы пируют в зачумленном квартале портового города), хотя здесь вино и пьяное буйство здорового тела в сюжете (но только в сюжете) одерживают победу над чумой и призраками смерти.

Упомянем еще о раблезианских мотивах у отца символизма и декаданса — Бодлера. В стихотворении «Ве-

селый мертвец» (см. заключительное обращение к червям: «Смотрите, вот к вам идет свободный и веселый мертвец») и в поэме «Путешествие» (призыв к смерти — «старому капитану» в заключительных строфах), наконец, в цикле «Смертей» мы наблюдаем те же явления распада комплекса (соседство далеко не полное) и перенесения доминанты на смерть (влияние вийонизма и «школы кошмаров и ужасов») [1]. Здесь смерть, как у всех романтиков и символистов, перестает быть моментом самой жизни и снова становится явлением, пограничным между здешней и возможной иной жизнью. Вся проблематика сосредоточивается в пределах индивидуального и замкнутого ряда жизни.

Вернемся к Рабле. Ряд смерти имеет у него и положительный полюс, где тема смерти обсуждается почти вне всякого гротеска. Мы имеем в виду главы, посвященные смерти героев и Великого Пана и знаменитое послание старого Гаргантюа к сыну.

В главах о смерти героев и Великого Пана (кн. IV, гл. XXVI, XXVII и XXVIII) Рабле, опираясь на античный материал, почти без всякого гротеска сообщает об особой обстановке смерти исторических героев, жизнь и смерть которых не безразлична для человечества. Смерть благородных и героических людей часто сопровождается особыми явлениями в природе, которые являются отражением исторических потрясений: свирепствуют бури, появляются на небе кометы, падающие звезды: «Небеса молчаливо говорят воздушными эфирными знаками комет: «Если вы, о смертные, хотите что-нибудь еще узнать от умирающих касательно общественного блага и пользы,— старайтесь скорее к ним попасть и получить от умирающих ответ. Конец и развязка комедии приближаются. Если пропустите — тщетно будет ваше сожаление!» (гл. XXVII). И в другом месте: «Как факел или свеча, пока живут и горят, изливают свой блеск на всех, освещают все вокруг, радуют каждого, каждому оказывая своим светом услугу и никому не причиняя ни ущерба, ни неприятности,— а как только потухнут, так дымом и чадом заражают воздух, вредят и достав-

---

[1] См. аналогичные явления у Новалиса (эротизация всего комплекса, особенно в стихотворении о причастии); у Гюго («Собор Парижской богоматери»); раблезианские тона у Рембо, Ришпена, Лафорга и др.

ляют неприятности каждому,— так и эти благородные и замечательные души. Пока они обитают в теле, их пребывание спокойно, полезно, приятно и почетно. Но в час их кончины — одновременно и на островах и на материках происходят в воздухе великие потрясения: трепет и мрак, гроза и град; земля сотрясается и дрожит; на море начинаются бури и ураганы; среди народа поднимаются жалобы и возмущения, меняются религии, падают королевства, низвергаются республики» (гл. XXVI).

Из приведенных отрывков видно, что смерти героев даются Рабле в совершенно ином тоне и стиле: вместо гротескной фантастики появляется фантастика героизующая, отчасти в народно-эпическом духе, в основном же воспроизводящая соответствующий тон и стиль античных источников (пересказанных Рабле довольно близко). Это свидетельствует о высокой оценке Рабле исторического героизма. Характерно, что те явления, которыми природа и исторический мир реагируют на смерть героев, хотя и «противоречат всем законам природы», сами по себе вполне естественны (бури, кометы, землетрясения, революции) и лежат в том же здешнем мире, где протекала жизнь и деятельность героев. Этот резонанс эпически героизован, и в нем участвует и природа. Смерть и в этом случае изображается Рабле не в индивидуальном ряду жизни (замкнутом и самодовлеющем), но в историческом мире, как явление социально-исторической жизни.

В тех же тонах рассказана (точнее, пересказана по Плутарху) смерть Великого Пана. Пантагрюэль в своем рассказе относит события, связанные с этой смертью, к смерти «Великого спасителя верующих», но в то же время вкладывает в его образ чисто пантеистическое содержание (гл. XXVIII).

Цель всех трех глав — показать исторический героизм как существенный и неизгладимый след в едином реальном мире — природном и историческом. Кончаются эти главы не совсем обычно для Рабле. После окончания речи Пантагрюэля наступило глубокое молчание. «Немного спустя мы увидели, как слезы закапали с его глаз, крупные, как страусовые яйца.

Убей меня бог, если я солгал хоть слово!»

Гротескные тона смешиваются здесь со столь редкой у Рабле серьезностью (о понимании серьезности у Рабле мы скажем особо).

Письмо Гаргантюа Пантагрюэлю, занимающее главу VIII второй книги, *важно не только для ряда смерти*, но и для всего положительного (не гротескного и не критического) полюса романа Рабле. В этом отношении оно подобно эпизоду Телемского аббатства. Поэтому мы еще вернемся к нему в дальнейшем (как и к эпизоду с Телемским аббатством). Здесь мы коснемся его лишь в части, касающейся мотива смерти.

Здесь развернута тема *продолжения* рода, поколений и истории. Несмотря на неизбежную по условиям времени примесь ортодоксально-католических положений, здесь развивается противоречащее этим положениям учение об относительном земном биологическом и историческом бессмертии человека (биологическое и историческое, конечно, не противопоставляется): бессмертии семени, имени и дел.

«Из числа даров, милостей и преимуществ, которыми всемогущий господь создатель одарил и разукрасил природу человека от начала веков, представляется особенно замечательным мне то, благодаря чему смертная природа человека приобретает нечто от бессмертия и в преходящей жизни земной увековечивает имя и семя свое. Это достигается через потомство, рождаемое нами в законном браке». Так начинается послание Гаргантюа. «Благодаря распространению семени, в детях живет то, что теряется в родителях, и во внуках — то, что погибает в детях... Посему не без основательной причины воздаю я хвалу богу, моему хранителю, за то, что дал он мне возможность видеть дряхлость и старость мою расцветающей в твоей юности, ибо когда, по желанию его, который размеряет все и управляет всем, душа моя покинет свое человеческое обиталище,— я не вовсе умру, но лишь перейду из одного места в другое, поскольку в тебе и через тебя я пребуду в видимом моем образе в этом мире живых, вращаясь в обществе честных и хороших друзей, как я к тому привык».

Несмотря на благочестивые обороты речи, которыми начинаются и заключаются почти все абзацы послания, развиваемые в нем мысли об относительном земном бессмертии нарочито и всесторонне противопоставлены христианскому учению о бессмертии души. Рабле вовсе не устраивает статическое увековечение старой души, вышедшей из дряхлого тела, в потустороннем мире, где она лишена дальнейшего земного роста и развития. Он

хочет видеть себя, свою старость и дряхлость расцветающей в новой юности своего сына, внука, правнука; ему дорог свой видимый земной образ, черты которого сохранятся в его потомках. В лице своих потомков он хочет остаться «в этом мире живых», в лице потомков хочет вращаться среди добрых друзей. Дело идет именно о возможном увековечении земного на земле, с сохранением всех земных ценностей жизни — прекрасного физического облика, цветущей юности, добрых друзей, главное же — в продолжении земного роста, развития, дальнейшего усовершенствования человека. Менее всего устраивает его увековечение себя на той же ступени развития.

Еще одну черту важно подчеркнуть: для Гаргантюа (Рабле) важно вовсе не увековечение своего «я», своей биологической особы, своей самости безотносительно к ее ценности,— ему важно увековечение (точнее, дальнейший рост) своих лучших чаяний и стремлений. «И вот почему, хотя в тебе и пребывает телесный образ мой, но если равным образом не будет сиять твое душевное благонравие, то тебя не будут считать стражем и хранителем бессмертия нашего имени, и то удовольствие, которое я получил бы, созерцая это, преуменьшится. Ибо я видел бы, что осталась меньшая моя часть, то есть плоть, а лучшая, душа, из-за коей имя наше пребывает на устах людей и в их благословении,— что часть эта выродилась и стала как бы незаконнорожденной».

Рост поколений Рабле связывает с ростом культуры, с ростом исторического человечества. Сын будет продолжать отца, внук — сына на более высокой ступени развития культуры. Гаргантюа указывает на происшедший в течение его жизни великий переворот: «на моем веку свет и достоинство были возвращены наукам, и произошла такая перемена, что сейчас я едва ли принят был бы даже в первый класс низшей школы,— я, который в моем зрелом возрасте считался (и не без основания) ученейшим человеком своего века». И несколько ниже: «Я вижу, что нынешние разбойники, палачи, авантюристы и конюхи более образованны, чем доктора и проповедники моего времени».

Этот рост, при котором ученейший человек своей эпохи не годится уже в первый класс низшей школы в следующую (ближайшую) эпоху, Гаргантюа приветствует; он не завидует своим потомкам, которые будут лучше

его потому только, что родятся позже его. В лице своих потомков, в лице других людей (того же человеческого рода, его рода), он будет участвовать в этом росте. Смерть ничего не начинает и ничего существенного не кончает в коллективном и историческом мире человеческой жизни.

Та же констелляция проблем, как мы увидим, в очень острой форме возникнет в XVIII веке в Германии. Проблема личного, индивидуального совершенствования и становления человека, проблема совершенствования (и роста) человеческого рода, проблема земного бессмертия, проблема воспитания человеческого рода, проблема омоложения культуры в юности нового поколения,— все эти проблемы встанут в тесной связи друг с другом. Они с неизбежностью приведут к более глубокой постановке проблемы исторического времени. Были даны три основных варианта решения этих проблем (в их взаимосвязи) — вариант Лессинга («Воспитание человеческого рода»), вариант Гердера («Идеи к философии истории человечества») и, наконец, особый вариант Гете (преимущественно в «Мейстере»).

Все разобранные нами ряды служат у Рабле для разрушения старой картины мира, созданной умирающей эпохой, и для создания новой картины, где в центре находится цельный телесно-духовный человек. Разрушая традиционные соседства вещей, явлений, идей и слов, Рабле через причудливейшие гротескно-фантастические образы и сочетания образов пробирается к новым, истинным, соответствующим «природе» соседствам и связям всех явлений мира. В этом сложном и противоречивом (продуктивно-противоречивом) потоке образов Рабле происходит восстановление весьма древних соседств вещей, поток образов входит в одно из самых основных русл литературной тематики. По руслу этому протекает полноводный поток образов, мотивов, сюжетов, питающийся родниками доклассового фольклора. Непосредственное соседство еды, питья, смерти, совокупления, смеха (шута) и рождения в образе, в мотиве и в сюжете является *внешним* признаком этого потока литературной тематики. Как самые элементы в целом образа, мотива, сюжета, так и художественно-идеологические функции всего этого соседства в его целом на разных ступенях развития резко меняются. За этим соседством как внешним признаком кроется прежде всего

определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру, то есть определенный хронотоп.

Задача Рабле — собрать распадающийся мир (в результате разложения средневекового мировоззрения) на новой материальной основе. Средневековая целостность и закругленность мира (как она еще была жива в синтетическом произведении Данте) разрушена. Разрушена была и историческая концепция средневековья — сотворение мира, грехопадение, первое пришествие, искупление, второе пришествие, Страшный суд,— концепция, в которой реальное время было обесценено и растворено во вневременных категориях. Время в этом мировоззрении было началом только разрушающим, уничтожающим и ничего не созидающим. Новому миру нечего было делать с этим восприятием времени. Надо было найти новую форму времени и новое отношение времени к пространству, новому земному пространству («Рамки старого orbis terrarum[1] были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля...»)[2]. Нужен был новый хронотоп, позволяющий связать реальную жизнь (историю) с реальной землей. Надо было противопоставить эсхатологизму продуктивное творческое время, время, измеряемое созиданием, ростом, а не разрушением. Основы этого созидающего времени были намечены в образах и мотивах фольклора.

VIII. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОСНОВЫ РАБЛЕЗИАНСКОГО ХРОНОТОПА

Основные формы продуктивного, производительного времени восходят к земледельческой доклассовой стадии развития человеческого общества. Предшествующие стадии были малоблагоприятны для развития дифференцированного чувства времени и для отражения его в обрядах и образах языка. Сильное и дифференцированное чувство времени могло впервые возникнуть только на коллективно-трудовой земледельческой основе. Здесь и сложилось то чувство времени, которое легло в основу расчленения и оформления социально-бытового времени,

---

[1] Вселенная (*лат.*).
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346.

празднеств, обрядов, связанных с трудовым земледельческим циклом, временами года, периодами дня, стадиями роста растений и скота. Здесь же слагается и отражение этого времени в языке, в древнейших мотивах и сюжетах, отражающих временны́е отношения роста и *временно́й смежности* разнохарактерных явлений (соседства на основе единства времени).

Каковы же основные особенности этой формы времени?

Время это коллективно, оно дифференцируется и измеряется только событиями *коллективной* жизни, все, что в этом времени существует,— существует только для коллектива. Индивидуальный ряд жизни еще не выделился (внутреннее время индивидуальной жизни еще не существует, индивидуум живет весь вовне, в коллективном целом). И труд и потребление коллективны.

Время это трудовое. Быт и потребление не отделено от трудового, производственного процесса. Измеряется время трудовыми событиями (фазы земледельческого труда и их подразделения). В коллективной трудовой борьбе с природой вырабатывается это ощущение времени. Коллективная трудовая практика его порождает, и целям этой практики служит его дифференциация и оформление.

Время это — время *продуктивного роста*. Это время прозябания, цветения, плодоношения, созревания, умножения плодов, приплода. Ход времени не уничтожает и не уменьшает, а умножает и увеличивает количество ценностей; вместо одного посеянного зерна рождается много зерен, приплод всегда перекрывает гибель отдельных экземпляров. И эти гибнущие единицы не индивидуализованы и не выделены, они теряются во все растущей и умножающейся массе новых жизней. Гибель, смерть воспринимается как *посев*, за которым следуют умножающие посеянное всходы и жатва. Ход времени знаменует не только количественный, но и качественный рост — цветение, созревание. Поскольку индивидуальность не выделена, то такие моменты, как старость, разложение, смерть, могут быть только моментами, подчиненными росту и приумножению, необходимыми ингредиентами продуктивного роста. Только в чисто индивидуальном плане может раскрыться их отрицательная сторона, их чисто разрушительный, кончающий характер. Продуктивное время — беременное, носящее плод, рождающее, снова беременное.

Это время, максимально устремленное к будущему. Это время коллективной трудовой заботы о будущем: сеют в будущее, собирают плоды на будущее, спаривают и совокупляют для будущего. Все трудовые процессы устремлены вперед. Потребление (наиболее тяготеющее к статике, к настоящему) не отделено от производственного труда, не противопоставлено ему как самодовлеющее индивидуальное наслаждение продуктом. Вообще не может быть еще четкой дифференциации времен — настоящего, прошлого и будущего (предполагающей существенную индивидуальность как точку отсчета). Время характеризуется общей устремленностью вперед (трудового акта, движения, действия).

Время это глубоко пространственно и конкретно. Оно не отделено от земли и природы. Оно сплошь вовне, как и вся жизнь человека. Земледельческая жизнь людей и жизнь природы (Земли) измеряются одними и теми же масштабами, теми же событиями, имеют те же интервалы, неотделимы друг от друга, даны в одном (неделимом) акте труда и сознания. Человеческая жизнь и природа воспринимаются в одних и тех же категориях. Времена года, возрасты, ночи и дни (и их подразделения), совокупление (брак), беременность, созревание, старость и смерть—все эти категории-образы одинаково служат как для сюжетного изображения человеческой жизни, так и для изображения жизни природы (в земледельческом аспекте). Все эти образы глубоко хронотопичны. Время здесь погружено в землю, посеяно в нее и зреет в ней. В его движении слита трудящаяся человеческая рука и земля, его ход творят, осязают, обоняют (меняющиеся запахи роста и созревания), видят. Оно плотно, необратимо (в пределах цикла), реалистично.

Время это сплошь едино. Это сплошное единство раскрывается на фоне последующих восприятий времени в литературе (и вообще идеологии), когда время личных, бытовых, семейных событий индивидуализовалось и отделилось от времени коллективной исторической жизни общественного целого, когда появились разные масштабы для измерения событий частной жизни и событий истории (они очутились в разных плоскостях). Хотя абстрактно время осталось единым, но сюжетно оно раздвоилось. Сюжеты частной жизни не распространимы, не переносимы на жизнь общественного целого

(государства, нации); сюжеты (события) исторические стали чем-то специфически отличным от сюжетов жизни частной (любовь, брак); они перекрещивались лишь в некоторых специфических точках (война, брак короля, преступление), от этих точек расходясь все же в разных направлениях (двойной сюжет исторических романов: исторические события и жизнь исторического лица как частного человека). Мотивы, созданные в едином времени доклассового фольклора, в большинстве своем вошли в состав сюжетов частной жизни, подвергшись, конечно, существенному переосмыслению и перегруппировкам-перемещениям. Но здесь они все же сохранили свой реальный, хотя и крайне измельчавший, облик. В сюжеты исторические эти мотивы могли войти лишь частично и притом в совершенно сублимированном символическом виде. В эпоху развитого капитализма общественно-государственная жизнь становится абстрактной и почти бессюжетной.

На фоне этого последующего раздвоения времени и сюжета становится понятным сплошное единство фольклорного времени. Индивидуальные ряды жизней еще не обособились, нет частных дел, нет событий частной жизни. Жизнь одна, и она вся сплошь «исторична» (применяя сюда эту позднюю категорию); еда, питье, совокупление, рождение, смерть не были здесь моментами частного быта,— но были общим делом, были «историчны», были неразрывно связаны с общественным трудом, с борьбой с природой, войной и выражались и изображались в одних и тех же категориях-образах.

Время это все вовлекает в свое движение, оно не знает никакого неподвижного устойчивого фона. Все предметы — солнце, звезды, земля, море и т. д. — даны человеку не как предметы индивидуального созерцания («поэтического») или незаинтересованного размышления, но исключительно в коллективном процессе труда и борьбы с природой. Только в этом процессе он с ними встречается, и только сквозь призму этого процесса он их осознает и познает. (Познание это более реалистично, объективно и глубоко, чем оно было бы при условии праздного поэтического созерцания.) Поэтому все предметы вовлечены в движение жизни, в события жизни как его живые участники. Они участвуют в сюжете и не противопоставлены действиям как фон их. В последующие уже литературные эпохи развития образов и сюжетов

происходит распадение всего материала на сюжетные события и их фон: природный пейзаж, неизменные устои социально-политического строя, морального строя и т. п., — все равно, мыслится ли этот фон как всегда неподвижный и неизменный или лишь в отношении к данному сюжетному движению. Власть времени и, следовательно, сюжетность в последующем литературном развитии всегда ограничена.

Все рассмотренные особенности фольклорного времени могут быть названы положительно ценными в нем. Но последняя особенность этого времени, на которой мы остановимся,— его цикличность является особенностью отрицательною, ограничивающею силу и идеологическую продуктивность этого времени. Печать цикличности и, следовательно, цикличной повторимости лежит на всех событиях этого времени. Его направленность вперед ограничена циклом. Поэтому и рост не становится здесь подлинным становлением.

Таковы основные особенности того ощущения времени, которое сложилось на доклассовой земледельческой стадии развития человеческого общества.

Наша характеристика фольклорного времени дана, конечно, на фоне нашего сознания времени. Мы берем его не как факт сознания первобытного человека, а раскрываем его на объективном материале, как то время, которое раскрывается в соответствующих древних мотивах, определяет объединение этих мотивов в сюжеты, определяет логику развертывания образов в фольклоре. Оно делает возможным и понятным и то соседство вещей и явлений, из которого мы исходим и к которому мы еще вернемся. Оно же определило и специфическую логику культовых обрядов и празднеств. С этим временем люди работали и жили, но оно не могло быть, конечно, осознано и выделено в отвлеченном познании.

Совершенно понятно, что в охарактеризованном нами фольклорном времени соседство вещей и явлений должно было носить совсем особый характер, резко отличный от характера последующих соседств в литературе и вообще в идеологическом мышлении классового общества. В условиях невыделенности индивидуальных рядов жизни и сплошного единства времени, в аспекте роста и плодородия в непосредственной смежности друг с другом должны были оказаться такие явления, как совокупление и смерть (обсеменение земли, зачатие), могила и опло-

дотворяемое женское лоно, еда и питье (плоды земли) рядом со смертью и совокуплением и т. п.; в этот же ряд вплетаются фазы жизни солнца (смена дня и ночи, времен года) как участника, наряду с землею, события роста и плодородия. Все эти явления погружены в единое событие, характеризуют лишь разные стороны одного и того же целого — роста, плодородия, жизни, понятой под знаком роста и плодородия. Жизнь природы и человеческая жизнь, повторяем, слиты в этом комплексе; солнце в земле, в потребляемом продукте, его едят и пьют. События человеческой жизни так же грандиозны, как и события природной жизни (для них одни слова, одни тона, притом отнюдь не метафорические). При этом все члены соседства (все элементы комплекса) равнодостойны. Еда и питье так же значительны в этом ряду, как и смерть, и деторождение, и солнечные фазы. Единое великое событие жизни (и человеческой и природной вместе) раскрывается в различных своих сторонах и моментах, и все они равно необходимы и значительны в нем.

Подчеркиваем еще раз: разбираемое нами соседство дано было первобытному человеку не в отвлеченном мышлении или созерцании, а в самой жизни — в коллективном труде над природой, в коллективном потреблении плодов труда и в коллективной заботе о росте и обновлении общественного целого.

Было бы совершенно неправильно полагать, что какому-либо из членов соседства принадлежал примат в целом, и особенно было бы неправильным приписывать этот примат половому моменту. Половой момент как таковой вовсе еще не выделился, и соответствующие ему моменты (человеческое совокупление) воспринимались совершенно так же, как и все прочие члены соседства. Все это были лишь разные стороны одного и того же единого события, отождествлявшиеся друг с другом.

Мы взяли соседство в его максимальной простоте, в его основных больших линиях,— но в него втягивалось громадное количество все новых и новых членов, осложнявших мотивы и обусловивших значительное многообразие сюжетных комбинаций. Весь доступный мир по мере своего расширения втягивался в этот комплекс и осмысливался в нем и через него (действенно практически).

По мере социально-классового расслоения общественного целого комплекс претерпевает существенные изме-

нения, и соответствующие мотивы и сюжеты подвергаются переосмыслению. Происходит постепенная дифференциация идеологических сфер. Культ отделяется от производства; обособляется и до известной степени индивидуализуется сфера потребления. Члены комплекса переживают внутреннее распадение и трансформацию. Такие члены соседства, как еда, питье, половой акт, смерть, отходят в быт, уже индивидуализующийся. С другой стороны, они входят в обряд, приобретая здесь магическое значение (вообще специфически культовое, ритуальное). Обряд и быт тесно сплетены друг с другом, но внутренняя граница между ними уже есть: хлеб в ритуале — это уже не реальный бытовой хлеб каждодневного питания. Эта граница становится все резче и четче. Идеологическое отражение (слово, изображение) приобретает магическую силу. Единичная вещь становится заместителем целого: отсюда заместительная функция жертвы (приносимый в жертву плод фигурирует как заместитель всего урожая, животное — заместитель всего стада или плода и т. п.).

На этой стадии разделения производства, обряда и быта (разделения постепенного) оформляются такие явления, как ритуальное сквернословие и в дальнейшем — ритуальный смех, ритуальная пародия и шутовство. Здесь тот же комплекс роста-плодородия на новых ступенях общественного развития и, следовательно, в новом осмыслении. Члены соседства (расширенного на древней основе) по-прежнему крепко спаяны между собой, но осмысливаются ритуально-магически и отделены от общественного производства с одной стороны и индивидуального быта — с другой (хотя и переплетаются с ними). Древнее соседство на этой стадии (точнее в конце ее) подробно раскрывается в римских сатурналиях, где раб и шут становятся заместителями царя и бога в смерти, где появляются формы ритуальной пародии, где «страсти» смешиваются со смехом и весельем. Аналогичные явления: свадебное сквернословие и осмеяние жениха; ритуальное осмеяние римскими солдатами полководца-триумфатора, вступавшего в Рим (логика заместительной жертвы: предотвратить истинный позор позором фиктивным; позже осмысливается как предотвращение «зависти судьбы»). Во всех этих явлениях смех (в разных его выражениях) дан в прочном сращении со смертью, с половой сферой, а также и со сферой еды и

питья. То же сращение смеха с культовой едою и питьем, непристойностью и смертью мы находим в самой структуре комедии Аристофана (см. тот же комплекс в «Алкесте» Еврипида в тематическом плане). В этих последних явлениях разбираемое древнее соседство функционирует уже в чисто литературном плане.

По мере дальнейшего развития классового общества и все большей дифференциации идеологических сфер все более углубляется внутреннее распадение (раздвоение) каждого из членов соседства: еда, питье, половой акт в своем реальном аспекте уходят в частный быт, становятся *частным и бытовым* делом по преимуществу, приобретают специфическую узкобытовую окраску, становятся маленькими и житейски «грубыми» реальностями. С другой стороны, эти же члены в религиозном культе (и отчасти в высоких жанрах литературы и других идеологий) до крайности сублимируются (половой акт сублимируется и зашифровывается часто до неузнаваемости), приобретают отвлеченно символический характер; отвлеченно-символическими становятся здесь и связи элементов комплекса. Здесь они как бы отказываются от всякой связи с грубой бытовой реальностью.

Равнодостойные и большие реальности древнего доклассового комплекса отрываются друг от друга, подвергаются внутреннему раздвоению и резкому иерархическому переосмыслению. В идеологиях и в литературе члены соседства расходятся по разным планам — высоким или низким, по разным жанрам, стилям, тонам. Они уже не сходятся вместе в одном контексте, не становятся рядом друг с другом, так как утрачено объемлющее целое. Идеология отражает то, что уже разорвано и разъединено в самой жизни. Такой член комплекса, как половая сфера (половой акт, половые органы, испражнения, как связанные с половыми органами), в своем реальном и прямом аспекте почти вовсе изгнан из официальных жанров и из официальной речи господствующих социальных групп. В своем сублимированном аспекте как *любовь* половой член комплекса входит в высокие жанры и вступает здесь в новые соседства, завязывает новые связи. В бытовом гражданском аспекте, как брак, семья, деторождение, половая сфера входит в средние жанры и вступает здесь также в новые и прочные соседства. Сфера еды и питья ведет полуофициальное существование и в своем реальном бытовом аспекте в недета-

лизованном виде живет в средних и низких жанрах как второстепенная бытовая подробность частной жизни. Смерть, осознаваемая в индивидуальном ряду жизни, также распалась на различные аспекты и живет особой жизнью в высоких жанрах (литературных и других идеологий) и иною—в жанрах средних (полубытовых и бытовых). Она вступает в различные новые соседства; связь ее со смехом, половым актом, пародией и др. порывается. Все элементы комплекса в своих новых соседствах утрачивают связь с общественным трудом. В соответствии со всем этим дифференцируются тона и стилистические оформления различных аспектов разных элементов комплекса. Поскольку сохраняются некоторые связи между ними и между явлениями природы, — эти связи в большинстве случаев приобретают метафорический характер.

Мы даем здесь, конечно, весьма грубую и суммарную характеристику судеб различных элементов древнего комплекса в классовом обществе. Нас интересует только *форма времени* как основа последующей жизни сюжетов (и сюжетных соседств). Охарактеризованная выше фольклорная форма времени претерпела существенные изменения. На этих изменениях мы здесь и остановимся.

Существенно то, что все члены древнего соседства утратили реальную смежность в едином времени коллективной человеческой жизни. Конечно, в отвлеченном мышлении и в конкретных системах хронологии (каковы бы они ни были) время всегда сохраняет свое абстрактное единство. Но в пределах этого абстрактного календарного единства конкретное время человеческой жизни раскололось. Из общего времени коллективной жизни выделились индивидуальные жизненные ряды, индивидуальные судьбы. В начале они еще не выделены резко из жизни общественного целого и отделяются от него лишь как плоский барельеф. Само общество распадается на классовые и внутриклассовые группы, с которыми непосредственно связаны индивидуальные жизненные ряды и вместе с которыми они и противостоят целому. Так, на ранних стадиях рабовладельческого общества и в обществе феодальном индивидуальные жизненные ряды еще довольно тесно вплетены в общую жизнь ближайшей социальной группы. Но все же и здесь они уже выделены. Ход индивидуальных жизней, ход жизни групп и ход жизни общественно-государственного целого не сливаются, расходятся, дают перебои, измеряются разными цен-

ностными масштабами, все эти ряды имеют свою логику развития, имеют свои сюжеты, по-своему используют и переосмысливают древние мотивы. В пределах индивидуального ряда жизни раскрывается внутренний аспект времени. Процесс выделения и отрыва от целого индивидуальных жизненных рядов достигает высшей точки в условиях развития денежных отношений в рабовладельческом обществе и при капиталистическом строе. Здесь индивидуальный ряд приобретает специфический частный характер; а общее — максимально абстрактный.

Древние мотивы, перешедшие в сюжеты индивидуальных жизненных рядов, подвергаются здесь специфическому вырождению. Еда, питье, совокупление и т. п. теряют здесь свой древний «пафос» (свою связь, свое единство с трудовою жизнью общественного целого), становятся маленьким частным делом, кажутся исчерпывающими все свое значение в пределах индивидуальной жизни. Вследствие отрыва от производственной жизни целого, от коллективной борьбы с природой ослабляются или вовсе порываются их реальные связи с жизнью природы. Изолированные, обедненные и маленькие в своем реальном аспекте, эти моменты, чтобы сохранить свое значение в сюжете, должны подвергнуться той или иной сублимации, метафорическому расширению своего значения (за счет когда-то реальных связей), обогащению за счет туманных реминисценций или, наконец, приобрести значение за счет внутреннего аспекта жизни. Таков, например, мотив вина в анакреонтической поэзии (в самом широком смысле), мотив еды в античных гастрономических поэмах (несмотря на практический, иногда прямо кулинарный уклон их, еда дается здесь не только в эстетико-гастрономическом, но и в сублимированном аспекте, не без наличия древних реминисценций и метафорического расширения). Центральным и основным мотивом в сюжете индивидуального жизненного ряда стала любовь, то есть сублимированный аспект полового акта и оплодотворения. Этот мотив предоставляет наибольшие возможности для всех направлений сублимации: для метафорического расширения в разнообразных направлениях (для чего благоприятнейшую почву предоставляет язык), для обогащения за счет реминисценций, наконец, для разработки во внутреннем субъективно-психологическом аспекте. Но центральное место этот мотив мог получить благодаря своему

действительному, реальному месту в индивидуальном жизненном ряду, благодаря своей связи с браком, семьей, деторождением и, наконец, благодаря тем существенным нитям, которые через любовь (брак, деторождение) связывают индивидуальный ряд с рядами других индивидуальных жизней, как одновременных, так и последующих (дети, внуки), и с ближайшей социальной группой (через семью и брак). В литературе разных эпох, разных социальных групп, в разных жанрах и стилях используются, конечно, разные моменты как реального, так и сублимированного аспекта любви, и используются по-разному.

Глубокую трансформацию в замкнутом временно́м ряду индивидуальной жизни претерпевает мотив смерти. Он приобретает здесь значение существенного конца. И чем замкнутее ряд индивидуальной жизни, чем больше он оторван от жизни общественного целого, тем это значение выше и существеннее. Порывается связь смерти с плодородием (посевом, материнским лоном, солнцем), с рождением новой жизни, ритуальным смехом, пародией, шутом. Кое-какие из этих связей, из этих древних соседств смерти сохраняются и закрепляются за мотивом смерти (смерть — жнец — жатва — закат — ночь — могила — колыбель и т. д.), но они носят метафорический или мистико-религиозный характер. (В этом же метафорическом плане лежат соседства: смерть — свадьба — жених — брачное ложе — ложе смерти—смерть—рождение и т. п.) Но и в метафорическом и в религиозно-мистическом плане мотив смерти берется в индивидуальном ряду жизни и во внутреннем аспекте самого morituri[1] (здесь они приобретают функцию «утешения», «примирения», «осмысления»), — а не вовне, в коллективной трудовой жизни общественного целого (где связь смерти с землей, солнцем, рождением новой жизни, колыбелью и проч.— была подлинной и реальной). В индивидуальном замкнутом сознании в применении к себе самому смерть — только конец и лишена всяких реальных и продуктивных связей. Рождение новой жизни и смерть разделены между разными замкнутыми индивидуальными рядами жизни, смерть кончает одну, и рождение начинает совсем другую жизнь. Индивидуализованная смерть не перекрывается рожде-

---

[1] Обреченного смерти (*лат.*).

нием новых жизней, не поглощается торжествующим ростом, ибо она изъята из того целого, в котором рост этот осуществляется.

Параллельно с этими индивидуальными рядами жизней над ними, но вне их, складывается ряд исторического времени, в котором протекает жизнь нации, государства, человечества. Каковы бы ни были общеидеологические и литературные концепции и конкретные формы восприятия этого времени и событий в нем,— оно не сливается с индивидуальными рядами жизни, оно измеряется иными ценностными масштабами, в нем происходят иные события, у него нет внутреннего аспекта, нет точки зрения для восприятия его изнутри. Как бы ни мыслилось и ни изображалось его влияние на индивидуальную жизнь, его события, во всяком случае, иные, чем события индивидуальной жизни, иные и сюжеты. Для исследователя романа этот вопрос возникает в связи с проблемой исторического романа. Центральной и почти единственной темой чисто исторического сюжета на протяжении длительного времени оставалась тема войны. Эта собственно историческая тема (к ней примыкали мотивы завоеваний, политических преступлений — устранений претендентов, династических переворотов, падения царств, основания новых царств, судов, казней и т. п.) переплетается, не сливаясь, с сюжетами частной жизни исторических деятелей (с центральным мотивом любви). Основной задачей исторического романа нового времени было преодоление этой двойственности: старались найти исторический аспект для частной жизни, а историю старались показать «домашним образом» (Пушкин).

Когда распалось сплошное единство времени, когда выделились индивидуальные ряды жизней, в которых большие реальности общей жизни стали маленькими частными делами, когда коллективный труд и борьба с природой перестали быть единственной ареной встречи человека с природой, с миром,— тогда и природа перестала быть живой участницей событий жизни: она стала в основном «местом действия» и его фоном, превратилась в пейзаж, раздробилась на метафоры и сравнения, служащие для сублимации индивидуальных и частных дел и переживаний, реально и существенно с природой не связанных.

Но в сокровищнице языка и в различных формах фольклора сохраняется сплошное единство времени в

коллективно-трудовом подходе к миру и его явлениям. Здесь сохраняется реальная основа древних соседств, подлинная логика первоначального сцепления образов и мотивов.

Но и в литературе, там, где она воспринимает более глубокое и существенное влияние фольклора, мы встречаем и более подлинные и идеологически глубокие следы древних соседств, попытки восстановления их на основе единства фольклорного времени. Мы различаем в литературе несколько основных типов такого рода попыток.

На сложном вопросе классического эпоса мы не будем останавливаться. Отметим только, что здесь на основе сплошного единства фольклорного времени достигается единственное в своем роде глубокое проникновение в историческое время, но при этом только локальное и ограниченное. Индивидуальные ряды жизней здесь даны как барельефы на объемлющей могучей основе жизни общей. Индивидуумы — представители общественного целого, события их жизни совпадают с событиями жизни общественного целого, и значение этих событий как в индивидуальном, так и в общественном плане одно и то же. Внутренний аспект сливается с внешним; человек весь вовне. Нет маленьких частных дел, нет быта: все подробности жизни — еда, питье, вещи домашнего обихода — равнодостойны большим событиям жизни, все одинаково важно и значительно. Нет пейзажа, нет неподвижного мертвого фона; все действует, все участвует в единой жизни целого. Наконец, метафоры, сравнения и все вообще тропы в стиле Гомера не утратили еще до конца своего прямого значения, не служат еще целям сублимации. Так, образ, привлекаемый для сравнения, равнодостоен другому члену сравнения, имеет самоценное значение и реальность; поэтому сравнение становится здесь почти вводным эпизодом, отступлением (см. развернутые сравнения у Гомера). Здесь фольклорное время живет еще в общественных условиях, близких к тем, которые его породили. Функции его здесь еще прямые, оно не раскрывается еще здесь на фоне иного распавшегося времени.

Но само эпическое время в *его целом* — это «абсолютное прошлое», время праотцев и героев, отделенное непроходимой границей от реального времени *современности* (современности создателей, исполнителей и слушателей эпических песен).

Другой характер носят элементы древнего комплекса у Аристофана. Здесь они определили формальную основу, самый фундамент комедии. Ритуал еды, питья, ритуальная (культовая) непристойность, ритуальная пародия и смех как обличия смерти и новой жизни,— без всякого труда прощупываются в основе комедии, как культового действа, переосмысленного в литературном плане.

На этой основе все явления быта и частной жизни совершенно преображаются в комедии Аристофана: они утрачивают свой частно-бытовой характер, становятся человечески-значительными при всем своем комическом обличии; их размеры фантастически увеличиваются; создается своеобразная героика комического или, более точно,— комический миф. Громадная социально-политическая обобщенность символического характера органически сочетается в его образах с комически бытовыми частными чертами,— но эти черты в сращении со своей символической основой, освещенные культовым смехом, утрачивают свой ограниченный частный бытовизм. В образах Аристофана в плане индивидуального творчества в сокращенном и четком виде (как филогенезис в онтогенезисе) дана эволюция древней сакральной маски от первоначального чисто культового значения до частно-бытового типа комедии дель арте (какого-нибудь Панталоне или Доктора): у Аристофана мы явственно видим еще культовую основу комического образа и видим, как на нее наслаиваются бытовые краски, еще настолько прозрачные, что основа просвечивает через них и преображает их. Такой образ легко сочетается с острой политической и философской (мировоззренческой) актуальностью, не становясь при этом мимолетно-злободневным. Такой преображенный быт не может сковать фантастики и не может снизить глубокой проблематики и идейности образов.

Можно сказать, что у Аристофана на образ смерти (основное значение культовой комической маски) наслаиваются, не застилая его полностью, индивидуальные и типически бытовые черты, подлежащие умерщвлению смехом. Но эта веселая смерть окружена едою, питьем, непристойностями и символами зачатия и плодородия.

Поэтому влияние Аристофана на последующее развитие комедии, пошедшей в основном по чисто бытовому пути, было незначительным и поверхностным. Но значительное сродство с ним (по линии доклассового

фольклора) обнаруживает средневековый пародийный фарс. Глубокое сродство (по той же линии) обнаруживают комические и шутовские сцены в елизаветинской трагедии, и прежде всего у Шекспира (характер смеха, соседство его со смертью и трагической атмосферой, культовые непристойности, еда и питье).

В произведении Рабле прямое влияние Аристофана сочетается с глубоким внутренним сродством (по линии доклассового фольклора). Здесь мы находим — на иной ступени развития — тот же характер смеха, ту же гротескную фантастику, то же преображение всего частного и бытового, ту же героику комического и смешного, тот же характер половых непристойностей, те же соседства с едой и питьем.

Совершенно иной тип отношения к фольклорному комплексу представляет Лукиан, также оказавший существенное влияние на Рабле. Частно-бытовая сфера, куда отошли еда, питье, половые отношения, привлекается Лукианом именно в ее специфичности, как низкий частный быт. Эта сфера нужна ему как изнанка, разоблачающая высокие планы (сферы) идеологии, ставшие нежизненными и фальшивыми. В мифах имеются моменты и «эротические» и «бытовые», но таковыми они стали лишь в последующие эпохи жизни и сознания, когда выделился частный быт, когда обособилась эротическая сфера, когда эти сферы приобрели специфический оттенок низкого и неофициального. В самих мифах эти моменты были значительны и равнодостойны всему другому. Но мифы умерли, ибо умерли породившие их условия (создавшая их жизнь). Но в омертвевшей форме они еще продолжают существовать в нежизненных и ходульных жанрах высокой идеологии. Мифам и богам необходимо нанести удар, который заставил бы их «комически умереть». В произведениях Лукиана и совершается эта окончательная комическая смерть богов. Лукиан берет те моменты мифа, которые соответствуют позднейшей частно-бытовой и эротической сфере, подробно их развивает и детализует в нарочито низменном и «физиологическом» духе, низводит богов в сферу смешного житейского быта и эротики. Таким образом, элементы древнего комплекса берутся Лукианом нарочито в современном ему аспекте, который они получили в условиях разложения античного общества под влиянием развитых денежных отношений, в атмосфере почти диаметрально противоположной той, в

которой слагались мифы. Показана их смехотворная неадекватность современной реальной действительности. Но сама эта реальная действительность, хоть и принимается Лукианом в ее неизбежности, но при этом отнюдь не оправдывается (сервантесовское решение антитезы).

Лукиановское влияние на Рабле проявляется не только в разработке отдельных эпизодов (например, эпизод с пребыванием Эпистемона в царстве мертвых), но и в методах пародийного разрушения высоких сфер идеологии путем введения их в материальные ряды жизни, однако эти материальные ряды взяты не в частно-бытовом житейском аспекте, то есть не по-лукиановски, а в своей человеческой значительности в условиях фольклорного времени, то есть скорее по-аристофановски.

Особый и сложный тип представлен в «Сатириконе» Петрония. В самом романе еда, питье, половые непристойности, смерть и смех в основном лежат в бытовом плане, но самый быт этот — главным образом быт деклассированных низов империи—насыщен фольклорными реминисценциями и пережитками, особенно в его приключенческой части, и при всей крайней распущенности и грубости, при всем цинизме его от него еще пахнет разлагающимися обрядами плодородия, сакральным цинизмом свадеб, пародийными шутовскими масками умершего и сакральным блудом на похоронах и поминках. В знаменитой же вставной новелле «О целомудренной эфесской матроне» даны все основные элементы древнего комплекса, объединенные великолепным и сжатым реальным сюжетом. Гроб мужа в склепе; безутешная молодая вдова, собирающаяся умереть с тоски и голода на его гробу; молодой и веселый легионер, стерегущий по соседству кресты с распятыми разбойниками, сломленные влюбленным легионером мрачное аскетическое упорство и жажда смерти молодой вдовы, еда и питье (мясо, хлеб и вино) на могиле мужа, совокупление их тут же, в склепе у гроба (зачатие новой жизни в непосредственном соседстве со смертью, «у гробового входа»); украденный во время любовных утех с креста труп разбойника; грозящая легионеру смерть как расплата за любовь; распятие (по желанию вдовы) трупа мужа вместо украденного трупа разбойника; предфинальный аккорд: «пусть лучше будет распят мертвый, чем погибнет живой» (слова вдовы); финальное комическое изумление прохожих тому, что труп покойника сам взобрался на крест (то

есть в финале смех). Таковы **мотивы** этой новеллы, объединенные совершенно **реальным** и во всех своих моментах **необходимым** (то есть без всяких натяжек) сюжетом.

Здесь даны все без исключения основные звенья классического ряда: гроб — молодость — еда и питье — смерть — совокупление — зачатие новой жизни — смех. Коротенький сюжет этот — непрерывный ряд побед жизни над смертью: жизнь торжествует здесь над смертью четыре раза — радости жизни (еды, питья, молодости, любви) торжествуют над мрачным отчаянием и жаждой смерти вдовы, еда и питье как обновление жизни у трупа покойника, зачатие новой жизни у гроба (совокупление), спасение от смерти легионера путем распятия трупа. В этот ряд введен и дополнительный и также классический мотив кражи, исчезновения трупа (нет трупа — нет смерти, посюсторонний след воскресения), и мотив воскресения в прямом выражении — воскресение вдовы из безысходной скорби и могильного мрака смерти к новой жизни и любви, и в комическом аспекте смеха — мнимое воскресение покойника.

Обращаем внимание на исключительную сжатость и потому **тесноту** всего этого ряда мотивов. Элементы древнего комплекса даны в непосредственном и тесном соседстве; прижатые друг к другу, они почти прикрывают друг друга, не отделены друг от друга никакими побочными и обходными путями сюжета, рассуждениями, лирическими отступлениями, метафорическими сублимациями, разрушающими единство сухо-реальной плоскости новеллы.

Особенности художественной трактовки древнего комплекса Петронием станут совершенно ясными, если мы вспомним, что те же элементы этого комплекса, со всеми деталями, но в сублимированном и мистическом аспекте, фигурировали во время Петрония в культах эллинистическо-восточных мистерий, и, в частности, в христианском культе (вино и хлеб на алтаре-гробе как мистическое тело распятого, умершего и воскресшего, приобщение через еду и питье новой жизни и воскресению). Здесь все элементы комплекса даны не в реальном, а в сублимированном аспекте и связаны между собою не реальным сюжетом, а мистико-символическими связями и соотношениями, и торжество жизни над смертью (воскресение) совершается в мистическом пла-

не, а не в реальном и земном. Кроме того, здесь отсутствует смех и почти до неузнаваемости сублимировано совокупление.

У Петрония все те же элементы комплекса объединены совершенно реальным событием жизни и быта одной из провинций Римской империи. Здесь нет ни единой не то что мистической, но и просто символической черточки, ни один элемент не привлекается даже в метафорическом порядке. Все дано в совершенно реальной плоскости: совершенно реально через еду и питье в присутствии молодого и сильного тела легионера пробуждается вдова к новой жизни, реально в акте зачатия новая жизнь торжествует над смертью, совершенно реально совершается мнимое воскресение покойника, взобравшегося на крест, и т. д. Здесь нет никакого сублимирования.

Но самый сюжет приобретает исключительную и глубокую существенность благодаря тем большим реальностям человеческой жизни, которые этим сюжетом охвачены и приведены в движение. В маленьком масштабе здесь отражено громадное событие, громадное — по значению входящих в него элементов и их связей, далеко выходящих за пределы того небольшого клочка реальной жизни, в котором они отражены. Перед нами особый тип построения реалистического образа, возникающий только на почве использования фольклора. Трудно подыскать для него адекватный термин. Пожалуй, можно говорить здесь о реалистической эмблематике. Весь состав образа остается реальным, но в нем сконцентрированы и сгущены настолько существенные и большие моменты жизни, что значение его далеко перерастает все пространственные, временные, социально-исторические ограничения, перерастает, однако, не отрываясь от этой конкретной социально-исторической почвы.

Петрониевский тип разработки фольклорного комплекса и в особенности разобранная нами новелла оказали громадное влияние на соответствующие явления эпохи Возрождения. Необходимо, правда, отметить, что эти аналогичные явления в литературе Возрождения объясняются не только и не столько прямым влиянием Петрония,— сколько родством с ним по линии общих фольклорных источников. Но и прямое влияние было велико. Известно, что новелла Петрония была пересказана в одной из новелл «Декамерона» Боккаччо. Но и обрамляющая новелла, и весь «Декамерон» в целом представляют

родственный Петронию тип разработки фольклорного комплекса. Здесь нет ни символизма, ни сублимации, но нет здесь и ни грана натурализма. Торжество жизни над смертью, все радости жизни — еда, питье, совокупление — в непосредственном соседстве со смертью, у гробового входа, характер смеха, одинаково провожающего старую и встречающего новую эпоху, воскресение из мрака средневековой аскезы к новой жизни через приобщение еде, питью, половой жизни, телу жизни — все это роднит «Декамерон» с петрониевским типом. Здесь то же перерастание социально-исторических ограничений без отрыва от них, та же реалистическая эмблематика (на фольклорной основе).

Завершая наш анализ фольклорных основ раблезианского хронотопа, мы должны отметить, что ближайшим и непосредственным источником Рабле была народная смеховая культура средних веков и Возрождения, анализ которой мы даем в другой нашей работе.

IX. ИДИЛЛИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В РОМАНЕ

Переходим к другому типу, очень важному в истории романа. Мы имеем в виду идиллический тип восстановления древнего комплекса и фольклорного времени.

Различны типы идиллий, возникавших в литературе со времен античности и до последнего времени. Мы различаем следующие чистые типы: любовная идиллия (основной вид — пастораль), земледельчески-трудовая, ремесленно-трудовая, семейная. Кроме этих чистых типов, чрезвычайно распространены смешанные типы, причем доминирует тот или иной момент (любовный, трудовой или семейный).

Кроме указанных типовых различий, существуют различия и иного рода; существуют они как между разными типами, так и между разновидностями одного и того же типа. Таковы различия в характере и в степени метафорических вовлечений отдельных моментов в целое идиллии (например, явлений природы), то есть степени преобладания чисто реальных или метафорических связей; различия в степени субъективно-лирического момента, по степени сюжетности, по степени и характеру сублимации и т. п.

Как бы ни были различны типы и разновидности идиллий, все они имеют — в разрезе интересующего нас вопроса — некоторые общие черты, определяемые общим отношением их к сплошному единству фольклорного времени. Это выражается прежде всего в особом отношении времени к пространству в идиллии: органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром. Но локализованный в этом ограниченном пространственном мирке ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным. Единство жизни поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикрепленностью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена. Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временны́е грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля), детство и старость (та же роща, речка, те же липы, тот же дом), жизнь различных поколений, живших там же, в тех же условиях, видевших то же самое. Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени.

Другая особенность идиллии — строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты — вот эти основные реальности идиллической жизни. Они сближены между собой в тесном мирке идиллии, между ними нет резких контрастов, и они равнодостойны (во всяком случае, стремятся к этому). Строго говоря, идиллия не знает быта. Все то, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни. Но все эти основные реальности жизни даны в идиллии

не в голо-реалистическом обличии (как у Петрония), а в смягченном и до известной степени сублимированном виде. Так, половая сфера почти всегда входит в идиллию лишь в сублимированном виде.

Наконец, третья особенность идиллии, тесно связанная с первой,— сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни. Конечно, в идиллии этот общий язык в большей своей части стал чисто метафорическим и лишь в небольшой части остался реальным (больше всего в земледельчески-трудовой идиллии).

В идиллии любовной все указанные нами моменты выражены слабее всего. Социальной условности, осложненности и разъединенности частного быта здесь противопоставляется совершенно условная же простота жизни на лоне природы; жизнь же эта сведена к совершенно сублимированной любви. За условными, метафорическими, стилизованными моментами ее все же смутно ощущается фольклорное сплошное единство времени и древние соседства. Поэтому-то любовная идиллия и могла лечь в основу романной разновидности и войти компонентом в другие романные разновидности (например, Руссо). Но особо продуктивной в истории романа любовная идиллия оказалась не в чистом своем виде, но в соединении с семейной («Вертер») и земледельчески-трудовой (областнические романы).

Семейная идиллия в чистом виде почти не встречается, но в соединении с земледельчески-трудовой имеет очень большое значение. Здесь достигается наибольшее приближение к фольклорному времени, здесь полнее всего раскрываются древние соседства и возможна наибольшая реалистичность. Ведь эта идиллия ориентируется не на условную и нигде не существующую в таком виде пастушескую жизнь, но на реальную жизнь земледельца в условиях феодального или послефеодального общества, пусть эта жизнь в той или иной степени идеализуется и сублимируется (степень этой идеализации весьма различна). Особенно важное значение имеет *трудовой* характер этой идиллии (уже в «Георгиках» Вергилия); момент земледельческого труда создает *реальную* связь и общность явлений природы с событиями человеческой жизни (в отличие от *метафорической* связи в любовной идиллии); кроме того, что особенно важно,—

земледельческий труд преображает все моменты быта, лишает их частного, чисто потребительского, мелкого характера, делает их существенными событиями жизни. Так, едят продукт, созданный собственным трудом; он связан с образами производственного процесса, в нем — в этом продукте — реально пребывает солнце, земля, дождь (а не в порядке метафорических связей). Так же и вино погружено в процесс его выращивания и производства, питье его неотделимо от праздников, связанных с земледельческими циклами. Еда и питье носят в идиллии или общественный характер, или — чаще всего — семейный характер, за едой сходятся поколения, возрасты. Типично для идиллии соседство еды и детей (даже в «Вертере» — идиллическая картина кормления детей Лоттой); это соседство проникнуто началом роста и обновления жизни. В идиллии дети часто являются сублимацией полового акта и зачатия, в связи с ростом, с обновлением жизни, со смертью (дети и старец, игра детей на могиле и т. п.). Значение и роль образа детей в идиллиях этого типа чрезвычайно велики. Именно отсюда, еще окутанные атмосферой идиллии, дети первоначально проникли в роман.

Иллюстрацией к тому, что мы сказали о еде в идиллиях, может послужить известная идиллия Гебеля, переведенная Жуковским, — «Овсяный кисель», хотя дидактика в ней несколько ослабляет силу древних соседств (в частности, соседства детей и еды).

Повторяем, члены древних соседств в идиллии появляются частично в сублимированном виде, частично и вовсе пропускается тот или иной член, быт не всегда преображается до конца, особенно в реалистических идиллиях позднего времени (XIX века). Достаточно вспомнить такую идиллию, как «Старосветские помещики» Гоголя, труд здесь вовсе отсутствует, зато остальные члены соседства представлены довольно полно (некоторые — в крайне сублимированном виде) — старость, любовь, еда, смерть; еда, занимающая здесь очень большое место, дана в чисто бытовом плане (так как нет трудового момента).

В XVIII веке, когда проблема времени в литературе была поставлена особенно остро и четко, когда пробуждалось новое чувство времени, форма идиллии получила очень большое значение. Поражает богатство и разнообразие видов идиллии в XVIII веке (особенно в немецкой

Швейцарии и в Германии). Возникла здесь и особая форма элегии медитативного типа, с сильным идиллическим моментом (на основе античной традиции): различные кладбищенские размышления с соседствами могилы, любви, новой жизни, весны, детей, старости и т. п. Пример, с очень сильным идиллическим оттенком,— «Сельское кладбище» Грея — Жуковского. У романтиков, продолжавших эту традицию, указанные элегические соседства (в основном — любви и смерти) подвергаются резкому переосмыслению (Новалис).

В некоторых идиллиях XVIII века проблема времени достигает философского осознания; подлинное органическое время идиллической жизни противопоставляется здесь суетному и раздробленному времени городской жизни или даже историческому времени («Неожиданное свидание» Гебеля — Жуковского).

Значение идиллии для развития романа, как мы уже сказали, было огромным. Значение это до сих пор надлежащим образом не понято и не оценено, вследствие чего искажены все перспективы в истории романа. Здесь мы можем коснуться этого большого вопроса лишь весьма поверхностно.

Влияние идиллии на развитие романа нового времени проявляется в пяти основных направлениях: 1) влияние идиллии, идиллического времени и идиллических соседств на областнический роман, 2) тема разрушения идиллии в романе воспитания у Гете и в романах стернианского типа (Гиппель, Жан-Поль), 3) влияние идиллии на сентиментальный роман руссоистского типа, 4) влияние идиллии на семейный роман и роман поколений, наконец, 5) влияние идиллии на романы различных разновидностей («человек из народа» в романе).

В областническом романе мы прямо видим развитие идиллии семейно-трудовой, земледельческой или ремесленной, в большую форму романа. Самый основной принцип областничества в литературе — неразрывная вековая связь процесса жизни поколений с ограниченной локальностью — повторяет чисто идиллическое отношение времени к пространству, идиллическое единство места всего жизненного процесса. В областническом романе самый жизненный процесс расширяется и детализуется (что обязательно в условиях романа), в нем выдвигается идеологическая сторона — язык, верования,

мораль, нравы,— причем и она показана в неотрывной связи с ограниченной локальностью. Как и в идиллии, в областническом романе смягчены все временные грани, и ритм человеческой жизни согласован с ритмом природы. На основе этого идиллического решения проблемы времени в романе (в последнем счете — на фольклорной основе) преображается в областническом романе быт: моменты быта становятся существенными событиями и приобретают сюжетное значение. На этой же основе в областническом романе мы встретим и все характерные для идиллии фольклорные соседства. Существенное значение здесь, как и в идиллии, имеют возрасты и циклическая повторимость жизненного процесса. Герои областнического романа те же, что и в идиллии — крестьяне, ремесленники, сельские пасторы, сельские учителя.

При очень глубокой разработке отдельных мотивов, доступной областническому роману (особенно у таких его представителей, как Иеремия Готхельф, Иммерман, Готфрид Келлер), он в то же время представляет наиболее ограниченную форму использования в романе фольклорного времени. Здесь нет широкой и глубокой реалистической эмблематики, значение не перерастает здесь социально-исторической ограниченности образов. Цикличность здесь выступает чрезвычайно резко, и потому начало роста и вечного обновления жизни ослаблено, отделено от исторической прогрессивности и даже противопоставлено ей; поэтому рост здесь превращается в бессмысленное топтание жизни на одном месте, на одной исторической точке, на одном уровне исторического развития.

Гораздо существеннее переработка идиллического времени и идиллических соседств у Руссо и в родственных ему явлениях последующего времени. Эта переработка происходит в двух направлениях: во-первых, основные элементы древнего комплекса — природа, любовь, семья и деторождение, смерть — обособляются и сублимируются в высоком философском плане, как некие вечные, великие и мудрые силы мировой жизни; во-вторых, эти элементы даются для отъединившегося индивидуального сознания и с точки зрения этого сознания, как врачующие, очищающие и успокаивающие его силы, которым он должен отдаться, должен подчиниться, с которыми он должен слиться.

Здесь, таким образом, фольклорное время и древние соседства даны с точки зрения современной (современной Руссо и другим представителям этого типа) ступени развития общества и сознания, для которой они становятся утраченным идеальным состоянием человеческой жизни. Этому идеальному состоянию нужно снова приобщиться, но уже на новой ступени развития. Что должно быть сохранено от этой новой ступени развития — это определяется различными авторами по-разному (да и у самого Руссо нет здесь единой точки зрения), но, во всяком случае, сохраняется внутренний аспект жизни и — в большинстве случаев — индивидуальность (которая, правда, преобразуется).

В связи с философской сублимацией элементов комплекса их облик резко меняется. Любовь становится стихийной, таинственной и — чаще всего — роковой для любящих силой и разрабатывается во внутреннем аспекте. Она дается в соседстве с природой и со смертью. Рядом с этим новым аспектом любви сохраняется обычно и чисто идиллический аспект ее, соседящий с семьей, детьми, едой (так, у Руссо: любовь Сен-Пре и Юлии, с одной стороны, и любовь и семейная жизнь Юлии и Вольмара — с другой). Так же меняется и аспект природы в зависимости от того, дается ли она в соседстве с бурной любовью или в соседстве с трудом.

Соответственно с этим меняется и сюжет. В идиллии, как правило, вовсе не было чужеродных идиллическому миру героев. В областническом романе иногда появляется герой, отрывающийся от локальной целостности, уходящий в город и либо погибающий, либо возвращающийся как блудный сын в родную целостность. В романах руссоистской линии главные герои — люди современной ступени развития общества и сознания, люди отъединенных индивидуальных рядов жизни, люди внутреннего аспекта. Они врачуют себя соприкосновением с природой, с жизнью простых людей, учатся у них мудрому отношению к жизни и к смерти, или они вовсе уходят из культуры, стремясь полностью приобщиться к целостности первобытного коллектива (как Рене у Шатобриана, Оленин у Толстого).

Руссоистская линия имела глубоко прогрессивное значение. Она лишена ограниченности областничества. Здесь нет безнадежного стремления сохранить умирающие остатки патриархальных (провинциальных) мирков

(вдобавок сильно идеализованных), — напротив, руссоистская линия, давая философскую сублимацию древней целостности, делает из нее идеал для будущего и прежде всего видит в ней основу и норму для критики настоящего состояния общества. Эта критика в большинстве случаев — двусторонняя: она направлена против феодальной иерархии, неравенства, абсолютного произвола, лживой социальной условности (конвенциональности), — но она направлена также и против анархизма корысти и против отъединенного эгоистического буржуазного индивидуума.

Коренной переработке, связанной с резким обеднением, подвергается идиллический момент в семейном романе и романе поколений. От фольклорного времени и древних соседств здесь остается только то, что может быть переосмыслено и сохранено на буржуазно-семейной и семейно-родовой почве. Тем не менее связь семейного романа с идиллией проявляется в целом ряде существенных моментов, ею определяется самое основное — семейное — ядро этого романа.

Семья семейного романа, конечно, уже не идиллическая семья. Она оторвана от узкой феодальной локальности, от питавшего ее в идиллии неизменного природного окружения, от родных гор, полей, реки, леса. Идиллическое единство места в лучшем случае ограничивается семейно-родовым *городским* домом, *недвижимой* частью капиталистической собственности. Но и это единство места в семейном романе далеко не обязательно. Более того, отрыв времени жизни от определенной и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное положение,—существенная особенность классической разновидности семейного романа. Дело идет именно о прочном семейном и материальном устройстве главных героев, о преодолении ими той стихии случайностей (случайных встреч с случайными людьми, случайных положений и происшествий), в которой они первоначально существуют, о создании ими существенных, то есть *семейных* связей с людьми, об ограничении мира определенным местом и определенным узким кругом родных людей, то есть семейным кругом. Часто главный герой в начале — бездомный, безродный, неимущий человек, он скитается по чужому миру среди чужих людей, с ним происходят только случайные несчастья

или случайные удачи, он встречается с случайными людьми, которые оказываются по непонятным вначале причинам его врагами или благодетелями (впоследствии все это расшифровывается по семейно-родственной линии). Движение романа ведет главного героя (или героев) из большого, но чужого мира случайностей к маленькому, но обеспеченному и прочному родному мирку семьи, где нет ничего чужого, случайного, непонятного, где восстанавливаются подлинно человеческие отношения, где на семейной основе восстанавливаются древние соседства: любовь, брак, деторождение, спокойная старость обретенных родителей, семейные трапезы. Этот суженный и обедненный идиллический мирок является путеводною нитью и заключительным аккордом романа. Такова схема классической разновидности семейного романа, открываемого «Томом Джонсом» Филдинга (с соответствующими изменениями она же лежит и в основе «Перигрина Пикля» Смоллетта). Другая схема (основа ее заложена Ричардсоном): в семейный мирок врывается чужеродная сила, грозящая его разрушением. Разные вариации первой классической схемы определяют романы Диккенса как высшее достижение европейского семейного романа.

Идиллические моменты спорадически рассеяны в семейном романе. Здесь все время идет борьба нечеловеческой чуждости в отношениях между людьми с отношениями человечности или на патриархальной, или на отвлеченно-гуманистической основе. В большом холодном и чужом мире рассеяны теплые уголки человечности и доброты.

Идиллический момент является определяющим и в романе поколений (Теккерей, Фрейтаг, Голсуорси, Т. Манн). Но чаще всего ведущей темой здесь является разрушение идиллии и идиллически-семейных и патриархальных отношений.

Тема разрушения идиллии (понятой в широком смысле) становится одной из основных тем литературы в конце XVIII и в первой половине XIX века. Тема разрушения ремесленной идиллии переходит даже во вторую половину XIX века (Крецер — «Мастер Тимпе»). В русской литературе, конечно, хронологические границы этого явления сдвинуты ко второй половине XIX века.

Трактовка темы разрушения идиллии может быть, конечно, весьма различной. Эти различия определяются

как разным пониманием и оценкой разрушаемого идиллического мира, так и разной оценкой разрушающей силы, то есть нового, капиталистического мира.

Для основной классической линии в разработке этой темы — линии Гете, Голдсмита, Жан-Поля — разрушаемый идиллический мир берется не как голый факт отходящего феодального прошлого во всей его исторической ограниченности,— но с известной философской сублимацией (руссоистской): на первый план выдвигается глубокая человечность самого идиллического человека и человечность отношений между людьми, далее цельность идиллической жизни, ее органическая связь с природой, особо выделяется немеханизованный идиллический труд и, наконец, идиллические вещи, не оторванные от собственного труда, неразрывно связанные с этим трудом и идиллическим бытом. В то же время подчеркнута узость и замкнутость идиллического мирка.

Этому обреченному на гибель мирку противопоставляется большой, но абстрактный мир, где люди разобщены, эгоистически замкнуты и корыстно-практичны, где труд дифференцирован и механизован, где вещи отделены от собственного труда. Этот большой мир нужно собрать на новой основе, нужно сделать его родным, нужно очеловечить его. Нужно найти новое отношение к природе, не к маленькой природе родного уголка — а к большой природе большого мира, ко всем явлениям солнечной системы, к ископаемым богатствам земных недр, к разнообразию географических стран и материков. На место ограниченного идиллического коллектива необходимо найти новый коллектив, способный охватить все человечество. Так в грубых чертах ставится проблема в творчестве Гете (особенно ясно во второй части «Фауста» и в «Годах странствия») и других представителей этой линии. Человек должен воспитать или перевоспитать себя для жизни в этом большом и чужом для него мире, он должен его освоить, ороднить. По определению Гегеля, роман должен воспитать человека для жизни в буржуазном обществе. Этот процесс воспитания связан с разрывом всех старых идиллических связей, с экспатриацией человека. Процесс личного перевоспитания человека вплетен здесь в процесс ломки и перестройки всего общества, то есть в исторический процесс.

Несколько иначе ставится та же проблема в романах становления другой линии, представленной Стендалем, Бальзаком, Флобером (у нас — Гончаровым). Дело здесь идет прежде всего о крушении и ломке идиллического мировоззрения и психологии, неадекватных новому, капиталистическому миру. Здесь в большинстве случаев нет философской сублимации идиллии. Изображается крушение в условиях капиталистического центра провинциального идеализма или провинциальной романтики героев, которые отнюдь не идеализуются; не идеализуется и капиталистический мир: раскрывается его нечеловечность, разрушение в нем всяких моральных устоев (сложившихся на предшествующих ступенях развития), разложение (под влиянием денег) всех прежних человеческих отношений — любви, семьи, дружбы, вырождение творческого труда ученого, художника и т. д. Положительный человек идиллического мира становится смешным, жалким и ненужным, он либо погибает, либо перевоспитывается и становится эгоистическим хищником.

Своеобразное место занимают романы Гончарова, в основном примыкающие ко второй линии (особенно «Обыкновенная история»). В «Обломове» тема разработана с исключительной ясностью и четкостью. Изображение идиллии в Обломовке и затем идиллии на Выборгской стороне (с идиллической смертью Обломова) дана с полным реализмом. В то же время показана исключительная человечность идиллического человека Обломова и его «голубиная чистота». В самой идиллии (особенно на Выборгской стороне) раскрываются все основные идиллические соседства — культ еды и питья, дети, половой акт, смерть и т. д. (реалистическая эмблематика). Подчеркнуто стремление Обломова к постоянству, неизменности обстановки, его боязнь перемещения, его отношение к времени.

Особо должна быть выделена раблезианско-идиллическая линия, представленная Стерном, Гиппелем и Жан-Полем. Сочетание идиллического момента (притом сентиментально-идиллического) с раблезианством у Стерна (и стернианцев), после всего сказанного нами, вовсе не представляется чем-то странным. Их родство по линии фольклора очевидно, хотя это и разные ветви литературного развития фольклорного комплекса.

Последнее направление влияния идиллии на роман выражается в проникновении в роман лишь отдельных моментов идиллического комплекса. Человек из народа в романе очень часто идиллического происхождения. Таковы образы слуг у Вальтера Скотта (Савельич у Пушкина), у Диккенса, во французском романе (от «Жизни» Мопассана до Франсуазы у Пруста) — все эти образы овернок, бретонок, носительниц народной мудрости и идиллической локальности. Человек из народа появляется в романе как носитель мудрого отношения к жизни и смерти, утраченного господствующими классами (Платон Каратаев у Толстого). Особенно часто учатся у него именно мудрому отношению к смерти («Три смерти» Толстого). С его образом часто связывается и особая трактовка еды, питья, любви, деторождения. Он же — носитель вечного производительного труда. Часто на первый план выдвигается здоровое (разоблачающее) непонимание человеком из народа конвенциональной лжи и условности.

Таковы основные направления влияния идиллического комплекса на роман нового времени. На этом мы заканчиваем и наш краткий обзор основных форм разработки фольклорного времени и древних соседств в художественной литературе. Этот обзор создает необходимый фон и для правильного восприятия особенностей раблезианского мира (а также и других явлений, которые мы здесь рассматривать не будем).

* * *

В отличие от всех разобранных нами типов разработки древнего комплекса, кроме аристофановского и лукиановского, в мире Рабле решающее значение имеет *смех*.

Из всех моментов древнего комплекса один смех никогда не подвергался сублимации ни религиозной, ни мистической, ни философской. Он никогда не носил официального характера, и даже в литературе комические жанры всегда были наиболее свободными, наименее регламентируемыми.

После падения античности Европа не знала ни одного культа, ни одного обряда, ни одной государственной или официально-общественной церемонии, ни одного празднества, ни одного официального жанра и стиля, обслу-

живающего церковь или государство (гимн, молитвы, сакральные формулы, декларации, манифесты и т. п.), где бы смех был узаконен (в тоне, стиле, языке), хотя бы в наиболее ослабленных формах юмора и иронии.

Европа не знала ни мистики смеха, ни магии смеха; смех никогда не был заражен даже простой «казенщиной», омертвевшей официальностью. Поэтому смех не мог выродиться и изолгаться, как изолгалась всякая, в особенности патетическая, серьезность. Смех остался вне официальной лжи, облекавшейся в формы патетической серьезности. Поэтому все высокие и серьезные жанры, все высокие формы языка и стиля, все прямые словосочетания, все стандарты языка пропитались ложью, дурной условностью, лицемерием и фальшью. Только смех остался не зараженным ложью.

Мы имеем в виду смех не как биологический и психофизиологический акт, но смех в его объективированном социально-историческом культурном бытии, прежде всего — в словесном выражении. В слове смех проявляется в разнороднейших явлениях, которые до сих пор еще не подвергнуты достаточно глубокому и принципиальному историко-систематическому изучению. Рядом с поэтическим употреблением слова «в не собственном значении», то есть рядом с тропами, существуют многообразнейшие формы непрямого употребления языка иного рода: ирония, пародия, юмор, шутка, комика разных видов и т. п. (систематическая классификация отсутствует). Весь язык в целом может быть употреблен в несобственном значении. Во всех этих явлениях подвергается переосмыслению самая *точка зрения*, заключенная в слове, модальность языка и самое *отношение языка к предмету* и *отношение языка к говорящему*. Здесь происходит перемещение плоскостей языка, сближение несоединимого и удаление связанного, разрушение привычных и создание новых соседств, разрушение стандартов языка и мысли. Здесь все время имеет место выход за пределы внутриязыковых отношений. Кроме того, здесь все время предполагается выход за пределы данного замкнутого словесного целого (нельзя понять пародию без соотнесения ее с пародируемым материлом, то есть без выхода за пределы данного контекста). Все перечисленные особенности указанных форм выражения смеха в слове создают особую их силу и способность как бы вылущивать предмет из оку-

тавших его ложных словесно-идеологических оболочек. Эту способность смеха Рабле доводит до высшей степени развития.

Исключительная сила смеха и его радикализм у Рабле объясняется прежде всего его глубокой фольклорной основой, его связью с элементами древнего комплекса — со смертью, рождением новой жизни, плодородием, ростом. Это — подлинный мирообъемлющий смех, играющий со всеми вещами мира, ничтожнейшими и большими, далекими и близкими. Эта связь с основными реальностями жизни, с одной стороны, и радикальнейшее разрушение всех ложных словесно-идеологических оболочек, извративших и разъединивших эти реальности,— с другой стороны, так резко отличают раблезианский смех от смеха других представителей гротеска, юмора, сатиры, иронии. У Свифта, Стерна, Вольтера, Диккенса мы видим последовательное измельчание раблезианского смеха, последовательное ослабление его связей с фольклором (они еще сильны у Стерна и особенно у Гоголя) и отрыв от больших реальностей жизни.

Здесь мы снова подходим к вопросу об особых источниках Рабле, о громадном значении для него источников внелитературных. Таким источником служит для Рабле прежде всего неофициальная сфера речи, насыщенная ругательствами, простыми и сложными, непристойностями иного рода, с громадным удельным весом слов и выражений, связанных с выпивкой. Эта сфера неофициальной (мужской) речи до сих пор отражает раблезианские удельные веса непристойности, слов о пьянстве, слов об испражнениях и т. п., но в шаблонизованной и нетворческой форме. В этой неофициальной сфере речи городских и деревенских низов (преимущественно городских) Рабле угадывал специфические точки зрения на мир, специфический отбор реальностей, специфическую систему языка, резко отличную от официальной. Он наблюдал в ней полное отсутствие сублимаций и особую систему соседств, чуждую официальным сферам речи и литературе. Эту «грубую откровенность народных страстей», «вольность суждений площади» (Пушкин) — Рабле широко использовал в своем романе.

Уже в самой неофициальной сфере речи бытуют — в целом или расколотом и рассыпанном виде — ходячие анекдоты, короткие рассказы, пословицы, каламбуры,

поговорки, прибаутки, эротические загадки, песенки и т. п., то есть лексические и другие мелкие фольклорные жанры. В них заключены аналогичные точки зрения, аналогичный отбор реальностей (тем), аналогичное их размещение и, наконец, аналогичное отношение к языку.

Далее идут книжные произведения полуофициальной литературы: рассказы о шутах и дураках, фарсы, фабльо, фацетии, новеллы (как продукты вторичной обработки), народные книги, сказки и проч. И уже далее идут собственно литературные источники Рабле, и прежде всего античные источники[1].

Каковы бы ни были эти многообразные источники Рабле,— они все переработаны под единым углом зрения, подчинены единству совершенно нового художественно-идеологического задания. Поэтому все традиционные моменты в романе Рабле получают новый смысл и несут новые функции.

Это прежде всего касается композиционно-жанрового построения романа. Первые две книги построены по традиционной схеме: рождение героя и чудесные обстоятельства этого рождения; детство героя; годы учения его; военные подвиги и завоевания героя. Четвертая книга построена по традиционной схеме романа путешествий. Третья книга построена по особой схеме (античной) пути за советом и поучением: посещение оракулов, мудрецов, философских школ и т. п. Впоследствии эта схема «посещений» (нотаблей, различных представителей социальных групп и т. п.) была весьма распространена в литературе нового времени («Мертвые души», «Воскресение»).

Но эти традиционные схемы здесь переосмыслены, так как материал здесь раскрывается в условиях фольклорного времени. Биографическое время в первых двух книгах романа растворено в безличном времени роста: роста и развития человеческого тела, роста наук и искусств, роста нового мировоззрения, роста нового мира рядом с умирающим и разлагающимся старым миром. Рост не прикреплен здесь к определенному индивидууму как его рост, он выходит здесь за пределы всякой

---

[1] Как мы уже сказали, источники Рабле мы подробно анализируем в специальной монографии о Рабле.

индивидуальности: все в мире растет, все вещи и явления, весь мир растет.

Поэтому становление и совершенствование индивидуального человека не отделено здесь от исторического роста и культурного прогресса. Основные моменты, этапы, фазы роста и становления взяты здесь по-фольклорному не в индивидуальном замкнутом ряду, а в объемлющем целом общей жизни человеческого рода. Особо необходимо подчеркнуть, что у Рабле вовсе нет внутреннего индивидуального аспекта жизни. Человек у Рабле — весь вовне. Здесь достигнут известный предел овнешненности человека. Ведь на протяжении всего громадного романа Рабле нет ни одного случая, где изображалось бы то, что думает герой, изображались бы его переживания, давался бы внутренний монолог. Внутреннего мира в этом смысле нет в романе Рабле. Все, что есть в человеке, выражается в действии и в диалоге. В нем нет ничего, что существовало бы принципиально только для него самого и не могло бы быть адекватно опубликовано (выражено вовне). Напротив, все, что есть в человеке, обретает полноту своего смысла лишь во внешнем выражении: только здесь — во внешнем выражении — оно приобщается подлинному бытию и подлинному реальному времени. Поэтому и время здесь едино, не расколото на внутренние аспекты, не дает индивидуально-внутренних отростков и тупиков, моменты его прогрессивно следуют друг за другом в одном общем для всех мире и для всех одинаково. Поэтому рост здесь преодолевает всякую индивидуальную ограниченность и становится ростом историческим. Поэтому и проблема совершенствования становится здесь проблемою роста нового человека вместе с новой исторической эпохой, в новом историческом мире, рядом со смертью старого человека и старого мира.

Поэтому-то древние соседства восстанавливаются здесь на новой и высшей основе. Они освобождены от всего того, что их разъединяло и искажало в старом мире. Они освобождены от всяких потусторонних осмысливаний, от сублимаций и от подавления. Эти реальности очищены смехом, выведены из всех разъединяющих их и искажающих их природу высоких контекстов и сведены в реальном контексте (плане) свободной человеческой жизни. Они даны в мире свободно осуществляющихся человеческих возможностей. Эти возможности

ничем не ограничиваются. В этом основная особенность Рабле. Все исторические ограничения здесь как бы уничтожены, начисто сняты смехом. Поле остается за человеческой природой, за свободным раскрытием всех заложенных в ней возможностей. В этом отношении мир Рабле диаметрально противоположен ограниченной локальности идиллического мирка. Рабле развертывает на новой основе подлинные просторы фольклорного мира. В пределах пространственно-временного мира и подлинных возможностей человеческой природы его воображение ничем не сковано и не ограничено. Все ограничения оставлены умирающему и высмеиваемому миру. Все представители этого мира: монахи, богословы, феодальные вояки и царедворцы, короли (Пикрошоль, Анарх), судьи, магистры и др.— смешны и обречены на смерть. Они вполне ограниченны, их возможности совершенно исчерпываются их жалкой действительностью. Им противостоят Гаргантюа, Пантагрюэль, Понократ, Эпистемон и — отчасти — брат Жан и Панург (преодолевающие свою ограниченность). Это — образы неограниченных человеческих возможностей.

Главные герои — Гаргантюа и Пантагрюэль — вовсе не являются королями в том же ограничивающем смысле, как феодальные короли Пикрошоль и Анарх; но это и не только воплощение идеала короля-гуманиста, противопоставляемого этим феодальным королям (хотя момент этот, безусловно, есть); в основе своей эти образы — образы фольклорных королей. К ним, как и к царям гомеровского эпоса, применимы слова Гегеля о том, что они избраны героями произведения «вовсе не из чувства превосходства, а из совершенной свободы воли и творчества, которые реализованы в представлении княжения». Таких героев делают королями, чтобы наделить их наибольшими возможностями и свободой для полной реализации себя, своей человеческой природы. Такие же короли, как Пикрошоль, являясь действительными королями умирающего социально-исторического мира, — ограниченны и жалки, как ограниченна и жалка их социально-историческая действительность. В них нет никакой свободы и никаких возможностей.

Таким образом, Гаргантюа и Пантагрюэль в основе своей — фольклорные короли и богатыри-гиганты. Поэтому они прежде всего — л ю д и, которые могут сво-

бодно осуществлять все заложенные в человеческой природе возможности и требования без всяких моральных и религиозных компенсаций земной ограниченности, слабости и нужды. Этим определяется и своеобразие образа большого человека у Рабле. Раблезианский большой человек глубоко демократичен. Он вовсе не противопоставляется массе как нечто исключительное, как человек иной породы. Напротив, он сделан из того же общечеловеческого материала, что и все прочие люди. Он ест, пьет, испражняется, пускает ветры,—но только все это в грандиозных масштабах. В нем нет ничего непонятного и чуждого общечеловеческой природе, массе. К нему вполне применимы слова Гете о крупных людях: «Более крупные люди обладают лишь бо̀льшим объемом, они разделяют добродетели и недостатки с большинством, но лишь в большем количестве». Раблезианский большой человек — высшая степень человека. Такое величие никого не может унижать, ибо каждый видит в нем лишь возвеличение своей собственной природы.

Этим раблезианский большой человек принципиально отличается от всякого героизма, противопоставляющего себя массе других людей как нечто исключительное по своей крови, по своей природе, по своим требованиям и оценкам жизни и мира (от героизма рыцарского и барочного романа, от героизма романтического и байроновского типа, от ницшеанского сверхчеловека). Но он также принципиально отличается и от возвеличения «маленького человека» путем компенсации его реальной ограниченности и слабости моральной высотой и чистотой (герои и героини сентиментализма). Раблезианский большой человек, выросший на фольклорной основе, велик не в своих отличиях от других людей, а в своей человечности, он велик полнотой раскрытия и осуществления всех человеческих возможностей; и он велик в реальном пространственно-временном мире; внутреннее здесь вовсе не противопоставляется внешнему (он, как мы знаем, сплошь овнешнен в положительном смысле).

На фольклорной основе построен и образ Панурга. Но здесь эта основа — шутовская. Народный шут присутствует в этом образе гораздо живее и существеннее, чем в параллельных явлениях плутовского романа и новеллы, то есть в образе «пикаро».

Уже на эту фольклорную основу образов главных героев Рабле накладывает затем некоторые черты, присущие его идеалу монарха и гуманиста, а затем и некоторые реально-исторические черты. Но фольклорная основа ярко просвечивает за всеми этими чертами и создает глубокую реалистическую эмблематику этих образов.

Свободный рост всех человеческих возможностей понимается Рабле, конечно, вовсе не в узкобиологическом плане. Пространственно-временной мир Рабле — вновь открытый космос эпохи Возрождения. Это прежде всего географически отчетливый мир культуры и истории. Далее, это астрономически освещенная Вселенная. Человек может и должен завоевать весь этот пространственно-временной мир. Образы этого технического завоевания Вселенной даны также на фольклорной основе. Чудесное растение — «пантагрюэлин» — это — «разрыв-трава» мирового фольклора.

Рабле в своем романе как бы раскрывает перед нами ничем не ограниченный вселенский хронотоп человеческой жизни. И это было вполне созвучно с наступающей эпохой великих географических и космологических открытий.

X. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание (оно, разумеется, также полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно схватывает хронотоп во всей его целостности и полноте. Искусство и литература пронизаны *хронотопическими* *ценнос-*

тями разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделимый момент художественного произведения является такой ценностью.

В наших очерках мы анализировали только большие типологически устойчивые хронотопы, определяющие важнейшие жанровые разновидности романа на ранних этапах его развития. Здесь же, в конце нашей работы, мы только назовем и едва коснемся некоторых хронотопических ценностей разных степеней и объемов.

В первом очерке мы коснулись хронотопа встречи; в этом хронотопе преобладает временной оттенок, и он отличается высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности. Связанный с ним хронотоп дороги обладает более широким объемом, но несколько меньшей эмоционально-ценностной интенсивностью. Встречи в романе обычно происходят на «дороге». «Дорога» — преимущественное место случайных встреч. На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многоразличнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизуясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени.

Дорога особенно выгодна для изображения события, управляемого случайностью (но и не только для такого). Отсюда понятна важная сюжетная роль дороги в истории романа. Дорога проходит через античный бытовой роман странствий, «Сатирикон» Петрония и «Золотой осел» Апулея. На дорогу выезжают герои средневековых рыцарских романов, и часто все события романа совершаются или на дороге, или сконцентрированы

вокруг дороги (расположены по обе стороны ее). А в таком романе, как «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, реальная путь-дорога героя в Монсальват нечувствительно переходит в метафору дороги, жизненный путь, путь души, то приближающий к богу, то удаляющий от него (в зависимости от ошибок, падений героя, от событий, встречающихся на его реальном пути). Дорога определила сюжеты испанского плутовского романа XVI века («Ласарильо», «Гусман»). На рубеже XVI—XVII веков на дорогу выехал Дон-Кихот, чтобы встретить на ней всю Испанию, от каторжника, идущего на галеры, до герцога. Дорога эта уже глубоко интенсифицирована течением исторического времени, следами и знаками хода времени, приметами эпохи. В XVII столетии на дорогу, интенсифицированную событиями Тридцатилетней войны, выходит Симплициссимус. Дорога далее тянется, сохраняя свое магистральное значение, и через такие узловые в истории романа произведения, как «Франсион» Сореля, «Жиль Блаз» Лесажа. Сохраняется значение дороги (хотя и ослабляется) в романах Дефо (плутовских), у Филдинга. Дорога и встречи на ней сохраняют свое сюжетное значение и в «Годах учения» и «Годах странствия Вильгельма Мейстера» (хотя существенно меняется их идеологический смысл, так как в корне переосмысливаются категории «случая» и «судьбы»). На полуреальную, полуметафорическую дорогу выходит Генрих фон Офтердинген у Новалиса и другие герои романтического романа. Наконец, значение дороги и встреч на ней сохраняется в историческом романе — у Вальтера Скотта, особенно же в руском историческом романе. Например, «Юрий Милославский» Загоскина построен на дороге и дорожных встречах. Встреча Гринева с Пугачевым в пути и в метели определяет сюжет «Капитанской дочки». Вспомним и о роли дороги в «Мертвых душах» Гоголя и «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова.

Не касаясь здесь вопроса об изменении функций «дороги» и «встречи» в истории романа, отметим лишь одну очень существенную черту «дороги», общую для всех перечисленных разновидностей романа: дорога проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире (Испания «Жиль Блаза» — условна, а временное пребывание Симплициссимуса во Франции не-

существенно, так как чуждость чужой страны здесь мнимая, экзотики нет и в помине); раскрывается и показывается социально-историческое многообразие этой родной страны (поэтому, если здесь можно говорить об экзотике, то только о «социальной экзотике» — «трущобы», «подонки», воровские миры). В этой своей функции «дорога» была использована и вне романа, в таких несюжетных жанрах, как публицистические путешествия XVIII века (классический пример — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева), и в публицистических путевых очерках первой половины XIX века (например, у Гейне). Этой особенностью «дороги» перечисленные романные разновидности отличаются от другой линии романа странствований, представленной такими разновидностями романа, как античный роман путешествий, греческий софистический роман (анализу которого мы посвятили первый очерк настоящей работы), романа барокко XVII века. Аналогичную дороге функцию в этих романах несет «чужой мир», отделенный от своей страны морем и далью.

К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом «готическом», или «черном», романе новая территория свершения романных событий — «з*а́*мок» (впервые в этом значении у Горация Уолпола — «Замок Отранто», затем у Радклиф, Льюиса и др.). Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок — место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей. Это создает специфическую сюжетность замка, развернутую в готических романах.

Историчность замкового времени позволила ему сыграть довольно важную роль в развитии исторического романа. Замок пришел из прошлых веков и повернут в прошлое. Следы времени в нем носят, правда, несколько музейно-антикварный характер. Вальтер Скотт сумел

преодолеть эту опасность антикварности путем преимущественной ориентации на замковую легенду, на связь замка с исторически понятым и осмысленным ландшафтом. Органическая спаянность в замке (с его окружением) пространственных и временных моментов-примет, историческая интенсивность этого хронотопа определила его изобразительную продуктивность на разных этапах развития исторического романа.

В романах Стендаля и Бальзака появляется существенно новая локальность свершения событий романа — «гостиная-салон» (в широком смысле). Конечно, не у них впервые она появляется, но только у них она приобретает полноту своего значения как место пересечения пространственных и временных рядов романа. С точки зрения сюжетной и композиционной здесь происходят встречи (уже не имеющие прежнего специфически случайного характера встречи на «дороге» или в «чужом мире»), создаются завязки интриг, совершаются часто и развязки, здесь, наконец, что особенно важно, происходят диалоги, приобретающие исключительное значение в романе, раскрываются характеры, «идеи» и «страсти» героев.

Это сюжетно-композиционное значение вполне понятно. Здесь, в гостиной-салоне Реставрации и Июльской монархии,— барометр политической и деловой жизни, здесь создаются и гибнут политические, деловые, общественные, литературные репутации, начинаются и рушатся карьеры, вершатся судьбы высокой политики и финансов, решается успех или неуспех законопроекта, книги, пьесы, министра или куртизанки-певички; здесь достаточно полно представлены (сведены в одном месте в одном времени) градации новой социальной иерархии; наконец, здесь в конкретных и зримых формах раскрывается вездесущая власть нового хозяина жизни — денег.

Главное же во всем этом: сплетение исторического и общественно-публичного с частным и даже сугубо приватным, альковным, сплетение частно-житейской интриги с политической и финансовой, государственной тайны с альковным секретом, исторического ряда с бытовым и биографическим. Здесь сгущены, сконденсированы наглядно-зримые приметы как исторического времени, так и времени биографического и бытового, и в то же время они теснейшим образом переплетены друг с

другом, слиты в единые приметы эпохи. Эпоха становится наглядно-зримой и сюжетно-зримой.

Конечно, у великих реалистов — Стендаля и Бальзака — местом пересечения временного и пространственного рядов, местом сгущения следов хода времени в пространстве служит не только гостиная-салон. Это лишь одно из мест. Способность Бальзака «видеть» время в пространстве была исключительной. Напомним хотя бы замечательное изображение у Бальзака домов как материализованной истории, изображение улиц, города, сельского пейзажа в плоскости его обработки временем, историей.

Коснемся еще одного примера пересечения пространственного и временного рядов. В «Мадам Бовари» Флобера местом действия служит «провинциальный городок». Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом — чрезвычайно распространенное место свершения романных событий в XIX веке (и до Флобера, и после него). Этот городок имеет несколько разновидностей, в том числе и очень важную — идиллическую (у регионалистов). Мы коснемся только флоберовской разновидности (созданной, правда, не Флобером). Такой городок — место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изо дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно-житейское циклическое бытовое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по Гоголю, и по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрину, Чехову. Приметы этого времени просты, грубо-материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и проч. и проч. Время здесь бессобытийно и потому кажется почти остановившимся. Здесь не происходят ни «встречи», ни «разлуки». Это густое, липкое, ползущее в пространстве время. Поэтому оно не может быть основным временем романа. Оно используется романис-

тами как побочное время, переплетается с другими, не циклическими временными рядами или перебивается ими, часто оно служит контрастирующим фоном для событийных и энергических временных рядов.

Назовем здесь еще такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как порог; он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп кризиса и жизненного перелома. Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме. У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени. Эти решающие мгновения входят у Достоевского в большие объемлющие хронотопы мистерийного и карнавального времени. Времена эти своеобразно соседствуют, пересекаются и переплетаются в творчестве Достоевского, подобно тому как они на протяжении долгих веков соседствовали на народных площадях средневековья и Возрождения (по существу же, но в несколько иных формах — и на античных площадях Греции и Рима). У Достоевского на улицах и в массовых сценах внутри домов (преимущественно в гостиных) как бы оживает и просвечивает древняя карнавально-мистерийная площадь[1]. Этим, ко-

---

[1] Культурные и литературные традиции (в том числе и древнейшие) сохраняются и живут не в индивидуальной субъективной памяти отдельного человека и не в какой-то коллективной «психике», но в объективных формах самой культуры (в том числе в языковых и речевых формах), и в этом смысле они межсубъективны и межиндивидуальны (следовательно, и социальны); отсюда они и приходят в произведения литературы, иногда почти вовсе минуя субъективную индивидуальную память творцов.

нечно, еще не исчерпываются хронотопы у Достоевского: они сложны и многообразны, как и обновляющиеся в них традиции.

В отличие от Достоевского, в творчестве Л. Н. Толстого основной хронотоп — биографическое время, протекающее во внутренних пространствах дворянских домов и усадеб. Разумеется, и в произведениях Толстого есть и кризисы, и падения, и обновления, и воскресения, но они не мгновенны и не выпадают из течения биографического времени, а крепко в него впаяны. Например, кризис и прозрение Ивана Ильича длится на протяжении всего последнего периода его болезни и только завершается перед самым концом жизни. Длительным и постепенным, вполне биографическим было и обновление Пьера Безухова. Менее длительным, но не мгновенным является обновление и покаяние Никиты («Власть тьмы»). Мы находим у Толстого только одно исключение — ничем не подготовленное, совершенно неожиданное радикальное обновление Брехунова в последний момент его жизни («Хозяин и работник»). Толстой не ценил мгновения, не стремился заполнить его чем-либо существенным и решающим, слово «вдруг» у него встречается редко и никогда не вводит какое-либо значительное событие. В отличие от Достоевского, Толстой любил длительность, протяженность времени. После биографического времени и пространства существенное значение имеет у Толстого хронотоп природы, семейно-идиллический хронотоп и даже хронотоп трудовой идиллии (при изображении крестьянского труда).

* * *

В чем значение рассмотренных нами хронотопов? Прежде всего, очевидно их сюжетное значение. Они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение.

Вместе с этим бросается в глаза изобразительное значение хронотопов. Время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизуются, обрастают плотью, наполняются кровью. О событии можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени

его свершения. Но событие не становится образом. Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени — времени человеческой жизни, исторического времени — на определенных участках пространства. Это и создает возможность строить изображение событий в хронотопе (вокруг хронотопа). Он служит преимущественной точкой для развертывания «сцен» в романе, в то время как другие «связующие» события, находящиеся вдали от хронотопа, даются в форме сухого осведомления и сообщения (у Стендаля, например, осведомлению и сообщению принадлежит высокий удельный вес; изображение концентрируется и сгущается в немногих сценах; сцены эти бросают конкретизирующий свет и на осведомительные части романа — см., например, построение «Арманс»). Таким образом, хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа — философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п.— тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются художественной образности. Таково изобразительное значение хронотопа.

Рассмотренные нами хронотопы имеют жанрово-типический характер, они лежат в основе определенных разновидностей романного жанра, сложившегося и развивающегося на протяжении веков (правда, функции, например, хронотопа дороги изменяются в этом процессе развития). Но хронотопичен всякий художественно-литературный образ. Существенно хронотопичен язык как сокровищница образов. Хронотопична внутренняя форма слова, то есть тот опосредствующий признак, с помощью которого первоначальные пространственные значения переносятся на временные отношения (в самом широком смысле). Здесь не место касаться этого более специального вопроса. Сошлемся на соответствующую главу работы Кассирера («Философия символических форм»), где дается богатый фактическим материалом анализ отражения времени в языке (освоения времени языком).

Принцип хронотопичности художественно-литературного образа впервые со всею ясностью раскрыл Лессинг в своем «Лаокооне». Он устанавливает временной ха-

рактер художественно-литературного образа. Все статически-пространственное должно быть не статически же описано, а должно быть вовлечено во временной ряд изображаемых событий и самого рассказа-изображения. Так, в знаменитом примере Лессинга, красота Елены не описывается Гомером, а показывается ее действие на троянских старцев, причем это действие раскрывается в ряде движений, поступков старцев. Красота вовлекается в цепь изображаемых событий и является в то же время не предметом статического описания, а предметом динамического рассказа.

Однако Лессинг, при всей существенности и продуктивности его постановки проблемы времени в литературе, ставит ее в основном в формально-техническом плане (конечно, не в формалистическом смысле). Проблема освоения реального времени, то есть проблема освоения исторической действительности в поэтическом образе, прямо и непосредственно им не ставится, хотя и задевается в его работе.

На фоне этой общей (формально-материальной) хронотопичности поэтического образа как образа временно́го искусства, изображающего пространственно-чувственные явления в их движении и становлении, уясняется особенность тех жанрово-типических сюжетообразующих хронотопов, о которых мы до сих пор говорили. Это специфические романно-эпические хронотопы, служащие для освоения реальной временно́й (в пределе — исторической) действительности, позволяющие отразить и ввести в художественную плоскость романа существенные моменты этой действительности.

* * *

Мы говорим здесь только о больших объемлющих и существенных хронотопах. Но каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь свой особый хронотоп, о чем мы уже говорили.

В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным (их-то мы главным образом анализировали

здесь). Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях. Эти взаимоотношения между хронотопами сами уже не могут входить ни в один из взаимоотносящихся хронотопов. Общий характер этих взаимоотношений является *диалогическим* (в широком понимании этого термина). Но этот диалог не может войти в изображенный в произведении мир, ни в один из его (изображенных) хронотопов: он — вне изображенного мира, хотя и не вне произведения в его целом. Он (этот диалог) входит в мир автора, исполнителя и в мир слушателей и читателей. И эти миры также хронотопичны.

Как же даны нам хронотопы автора и слушателя-читателя? Прежде всего они даны нам во внешнем материальном существовании произведения и в его чисто внешней композиции. Но материал произведения не мертвый, а говорящий, значащий (или знаковый), мы не только его видим и осязаем, но мы всегда слышим в нем голоса (хотя бы и при немом чтении про себя). Нам дан текст, занимающий какое-то определенное место в пространстве, то есть локализованный; создание же его, ознакомление с ним протекают во времени. Текст как таковой не является мертвым: от любого текста, иногда пройдя через длинный ряд посредствующих звеньев, мы в конечном счете всегда придем к человеческому голосу, так сказать, упремся в человека; но текст всегда закреплен в каком-нибудь мертвом материале: на ранних стадиях развития литературы — в физическом звучании, на письменной стадии — в рукописях (на камне, на кирпичах, на коже, на папирусе, на бумаге); в дальнейшем рукопись может принять форму книги (книги-свитка или книги-кодекса). Но рукописи и книги в любой форме лежат уже на границах между мертвой природой и культурой, если же мы подходим к ним как к носителям текста, то они входят в область культуры, в нашем случае — в область литературы. В том совершенно реальном времени-пространстве, где звучит произведение, где находится рукопись или книга, находится и реальный человек, создавший звучащую речь, рукопись или книгу, находятся и реальные люди, слушающие и читающие текст. Конечно, эти реальные люди — авторы и слушатели-читатели — могут находиться (и обычно находятся)

в разных временах-пространствах, иногда разделенных веками и пространственной далью, но все равно они находятся в едином реальном и незавершенном историческом мире, который отделен резкой и принципиальной границей от *изображенного* в тексте мира. Поэтому мир этот мы можем назвать *создающим* текст миром: ведь все его моменты — и отраженная в тексте действительность, и создающие текст авторы, и исполнители текста (если они есть), и, наконец, слушатели-читатели, воссоздающие и в этом воссоздании обновляющие текст, — равно участвуют в создании изображенного в тексте мира. Из реальных хронотопов этого изображающего мира и выходят отраженные и *созданные* хронотопы изображенного в произведении (в тексте) мира.

Как мы сказали, между изображающим реальным миром и миром изображенным в произведении проходит резкая и принципиальная граница. Об этом никогда нельзя забывать, нельзя смешивать, как это делалось и до сих пор еще иногда делается, изображенный мир с изображающим миром (наивный реализм), автора — творца произведения с автором-человеком (наивный биографизм), воссоздающего и обновляющего слушателя-читателя разных (и многих) эпох с пассивным слушателем-читателем своей современности (догматизм понимания и оценки). Все подобного рода смешения методологически совершенно недопустимы. Но совершенно недопустимо понимание этой принципиальной границы как абсолютной и непереходимой (упрощенческое догматическое спецификаторство). При всей неслиянности изображенного и изображающего мира, при неотменном наличии принципиальной границы между ними они неразрывно связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии: между ними происходит непрерывный обмен, подобный непрерывному обмену веществ между живым организмом и окружающей его средой: пока организм жив, он не сливается с этой средой, но если его оторвать от нее, то он умрет. Произведение и изображенный в нем мир входят в реальный мир и обогащают его, и реальный мир входит в произведение и в изображенный в нем мир как в процессе его создания, так и в процессе его последующей жизни в постоянном обновлении произведения в творческом восприятии слушателей-читателей. Этот процесс обмена, разумеется, сам

хронотопичен: он совершается прежде всего в исторически развивающемся социальном мире, но и без отрыва от меняющегося исторического пространства. Можно даже говорить и об особом творческом хронотопе, в котором происходит этот обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения.

* * *

Необходимо еще кратко остановиться на авторе — творце произведения и на его активности.

Автора мы находим вне произведения как живущего своею биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении, однако вне изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним. Мы встречаем его (то есть его активность) прежде всего в композиции произведения: он расчленяет произведение на части (песни, главы и др.), получающие, конечно, какое-либо внешнее выражение, не отражающееся, однако, непосредственно в изображенных хронотопах. Эти расчленения различны в разных жанрах, причем в некоторых из них традиционно сохраняются те расчленения, которые определялись реальными условиями исполнения и слушания произведений этих жанров в ранние эпохи их дописьменного (устного) бытования. Так, мы довольно явственно прощупываем хронотоп певца и слушателей в членении древних эпических песен или хронотоп рассказывания в сказках. Но и в членении произведений нового времени учитываются как хронотопы изображенного мира, так и хронотопы читателей и творящих произведения, то есть совершается взаимодействие изображенного и изображающего мира. Это взаимодействие очень четко раскрывается и в некоторых элементарных композиционных моментах: всякое произведение имеет начало и конец, изображенное в нем событие также имеет начало и конец, но эти начала и концы лежат в разных мирах, в разных хронотопах, которые никогда не могут слиться или отождествиться и которые в то же время соотнесены и неразрывно связаны друг с другом. Мы можем сказать и так: перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные

времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов.

Автор-создатель свободно движется в своем времени: он может начать свой рассказ с конца, с середины и с любого момента изображаемых событий, не разрушая при этом объективного хода времени в изображенном событии. Здесь ярко проявляется различие изображаемого и изображенного времени.

Но тут возникает более общий вопрос: из какой временно-пространственной точки смотрит автор на изображаемые им события?

Во-первых, он смотрит из своей незавершенной современности во всей ее сложности и полноте, причем сам он находится как бы на касательной к изображаемой им действительности. Та современность, из которой смотрит автор, включает в себя прежде всего область литературы, притом не только современной в узком смысле слова, но и прошлой, продолжающей жить и обновляться в современности. Область литературы и — шире — культуры (от которой нельзя оторвать литературу) составляет необходимый контекст литературного произведения и авторской позиции в нем, вне которого нельзя понять ни произведения, ни отраженных в нем авторских интенций[1]. Отношение автора к различным явлениям литературы и культуры носит диалогический характер, аналогичный со взаимоотношениями между хронотопами внутри произведения (о которых мы сказали выше). Но эти диалогические отношения входят в особую смысловую сферу, выходящую за рамки нашего чисто хронотопического рассмотрения.

Автор-творец, как мы уже говорили, находясь вне хронотопов изображаемого им мира, находится не про-

---

[1] От других областей социального и личного опыта автора-творца мы здесь отвлекаемся.

сто вне, а как бы на касательной к этим хронотопам. Он изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вездесущим свидетелем его. Даже если он создал автобиографию или правдивейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира. Если я расскажу (или напишу) о только что происшедшем со мною самим событии, я как рассказывающий (или пишущий) об этом событии, нахожусь уже вне того времени-пространства,— в котором это событие совершалось. Абсолютно отождествить себя, свое «я», с тем «я», о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять себя самого за волосы. Изображенный мир, каким бы он ни был реалистичным и правдивым, никогда не может быть хронотопически тождественным с изображающим реальным миром, где находится автор — творец этого изображения. Вот почему термин «образ автора» кажется мне неудачным: все, что стало образом в произведении и, следовательно, входит в хронотопы его, является созданным, а не создающим. «Образ автора», если понимать под ним автора-творца, является contradictio in adjecto; всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее. Разумеется, слушатель-читатель может создать себе образ автора (и обычно его создает, то есть как-то представляет себе автора), при этом он может использовать автобиографический и биографический материал, изучить соответствующую эпоху, в которой жил и творил автор, и другие материалы о нем, но он (слушатель-читатель) создает только художественно-исторический образ автора, который может быть более или менее правдивым и глубоким, то есть подчиненным тем критериям, какие обычно применяются к этого рода образам, но он, конечно, не может войти в образную ткань произведения. Однако, если этот образ правдив и глубок, он помогает слушателю-читателю правильнее и глубже понять произведение данного автора.

Сложной проблемы слушателя-читателя, его хронотопического положения и его обновляющей произведение роли (в процессе жизни произведения) мы в данной работе касаться не будем; укажем только, что всякое литературное произведение обращено вне себя к слушателю-читателю и в какой-то мере предвосхищает его возможные реакции.

* * *

В заключение мы должны коснуться еще одной важной проблемы — проблемы границ хронотопического анализа. Наука, искусство и литература имеют дело и со смысловыми моментами, которые как таковые не поддаются временным и пространственным определениям. Таковы, например, все математические понятия: мы их используем для измерения пространственных и временных явлений, но сами они как таковые не имеют временно-пространственных определений; они — предмет нашего абстрактного мышления. Это — абстрактно-понятийное образование, необходимое для формализации и строго научного изучения многих конкретных явлений. Но смыслы существуют не только в абстрактном мышлении,— с ними имеет дело и художественное мышление. Эти художественные смыслы также не поддаются временно-пространственным определениям. Более того, всякое явление мы как-то осмысливаем, то есть включаем его не только в сферу временно-пространственного существования, но и в смысловую сферу. Это осмысление включает в себя и момент оценки. Но вопросы о форме бытия этой сферы и о характере и форме осмысливающих оценок — вопросы чисто философские (но, разумеется, не метафизические), обсуждать которые мы здесь не можем. Здесь же нам важно следующее: каковы бы ни были эти смыслы, чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт), они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, то есть принять знаковую форму, слышимую и видимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно-языковое выражение, рисунок и др.). Без такого временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление. Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов.

* * *

Как мы уже говорили в начале наших очерков, изучение временных и пространственных отношений в произведениях литературы началось только совсем недавно, причем изучались преимущественно временные отношения в отрыве от необходимо связанных с ними пространственных отношений, то есть не было последовательно хронотопического подхода. Насколько такой подход, предложенный в нашей работе, окажется существенным и продуктивным, может определиться только в дальнейшем развитии литературоведения.

1937—1938[1].

---

[1] «Заключительные замечания» написаны в 1973 г.

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ РОМАННОГО СЛОВА

I

Стилистическое изучение романа началось очень недавно. Классицизм XVII и XVIII веков не признавал роман самостоятельным поэтическим жанром и относил его к смешанным риторическим жанрам. Первые теоретики романа — Юэ («Essay sur l'origine des romans», 1670), Виланд (в известном предисловии к «Агатону», 1766—1767), Бланкенбург («Versuch über den Roman», 1774, вышла анонимно) и романтики (Фридрих Шлегель, Новалис) почти вовсе не касались стилистических вопросов[1]. Во второй половине XIX века начинается обостренный интерес к теории романа как ведущего европейского жанра[2], но изучение сосредоточивается почти

[1] Романтики утверждали, что роман — смешанный жанр (смешение стихов и прозы), включающий в свой состав различные жанры (в частности — лирические), но романтики не сделали из этого утверждения стилистических выводов. См., например, «Письмо о романе» Фр. Шлегеля.

[2] В Германии с ряда работ Шпильгагена (начали появляться с 1864 г.) и особенно с работы: R. Riemann. Goethes Romantechnik (1902); во Франции главным образом по почину Брюнетьера и Лансона.

исключительно на вопросах композиции и тематики[1]. Вопросы стилистики задевались лишь попутно и трактовались совершенно беспринципно.

Начиная с 20-х годов нашего столетия положение изменилось довольно резко: появилось немало работ по стилистике отдельных романистов и отдельных романов. Работы эти часто богаты ценными наблюдениями[2]. Но особенности романного слова, стилистический specificum романного жанра — остаются нераскрытыми. Более того, даже самая проблема этого specificum'а со всею принципиальностью до сих пор еще не была поставлена. Наблюдаются пять типов стилистического подхода к романному слову: 1) анализируются только авторские партии в романе, то есть только прямое авторское слово (более или менее правильно выделенное), с точки зрения обычной прямой поэтической изобразительности и выразительности (метафоры, сравнения, лексикологический отбор и т. п.); 2) стилистический анализ романа как художественного целого подменяется нейтральным лингвистическим описанием языка романиста;[3] 3) в языке романиста отбираются элементы, характерные для того художественно-литературного направления, к которому отнесен данный романист (для романтизма, натурализма, импрессионизма и т. п.);[4] 4) в языке романа ищут выражение индивидуальности автора, то есть анализируют его как индивидуальный стиль данного романиста;[5] 5) роман рассматривают как риторический жанр, и его приемы анализируются с точки зрения их риторической эффективности[6].

---

[1] К принципиальной проблеме многостильности и многопланности романного жанра близко подходят исследователи техники «обрамления» («Ramenerzählung») в художественной прозе и роли рассказчика в эпосе (Käte Friedemann. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig, 1910); но в стилистическом плане эта проблема осталась неразработанной.

[2] Особую ценность представляет работа: H. Hatzfeld. Don-Quijote als Wortkunstwerk., Leipzig — Berlin, 1927.

[3] Такова, например, книга: L. Sainéan. La langue de Rabelais. Paris; t. I—1922, t. II — 1923.

[4] Такова, например, книга: G. Loesch. Die impressionistisch Syntax der Goncourts., Nürnberg, 1919.

[5] Таковы стилистические работы фосслерианцев; особенно нужно отметить ценные по наблюдениям работы Лео Шпитцера по стилистике Шарля-Луи Филиппа, Шарля Пеги и Марселя Пруста, собранные в книге «Stilstudien» (B. II, «Stilsprachen», 1928).

[6] На этой точке зрения стоит книга В. В. Виноградова «О художественной прозе» (М.—Л., 1930).

Все эти типы стилистического анализа в большей или меньшей степени отвлекаются от особенностей романного жанра, от специфических условий жизни слова в романе. Они берут язык и стиль романиста не как язык и стиль романа, а либо как выражение определенной художественной индивидуальности, либо как стиль определенного направления, либо, наконец, как явление общего поэтического языка. Художественная индивидуальность автора, литературное направление, общие особенности поэтического языка, особенности литературного языка определенной эпохи во всех этих случаях заслоняют от нас самый жанр с его специфическими требованиями к языку и с особыми возможностями, которые он языку открывает. В результате в большинстве работ о романе сравнительно мелкие стилистические вариации — индивидуальные или характерные для данного литературного направления — совершенно закрывают от нас большие стилистические линии, определяемые развитием романа как особого жанра. Между тем в условиях романа слово живет совсем особою жизнью, которую нельзя понять с точки зрения стилистических категорий, сложившихся на основе поэтических жанров в узком смысле.

Отличия романа и некоторых близких к нему форм от всех остальных жанров — жанров поэтических в узком смысле слова — настолько существенны и принципиальны, что всякие попытки перенести на роман понятия и нормы поэтической образности обречены на неудачу. Поэтическая образность в узком смысле, хотя и есть в романе (преимущественно в прямом авторском слове), имеет второстепенное для романа значение. Более того, прямая образность эта очень часто приобретает в романе совсем особые, не прямые функции. Вот, например, как характеризует Пушкин поэзию Ленского:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна...

(следует развитие последнего сравнения).

Поэтические образы (именно — метафорические сравнения), изображающие «песнь» Ленского, вовсе не имеют здесь прямого поэтического значения. Их нельзя понимать как непосредственные поэтические образы самого Пушкина (хотя формально характеристика дана от

автора). Здесь «песнь» Ленского сама себя характеризует, на своем языке, в своей поэтической манере. Прямая пушкинская характеристика «песни» Ленского — она есть в романе — звучит совершенно иначе:

Так он писал *темно* и *вяло*...

В приведенных же выше четырех строках звучит песнь самого Ленского, его голос, его поэтический стиль, но они пронизаны здесь пародийно-ироническими акцентами автора; они поэтому и не выделены из авторской речи ни композиционно, ни грамматически. Перед нами действительно образ песни Ленского, но не поэтический в узком смысле, а типично романный образ: это образ чужого языка, в данном случае образ чужого поэтического стиля (сентиментально-романтического). Поэтические же метафоры этих строк («как сон младенца, как луна» и др.) вовсе не являются здесь первичными средствами изображения (какими они были бы в прямой серьезной песне самого Ленского); они сами становятся здесь предметом изображения, именно — пародийно-стилизующего изображения. Этот романный образ чужого стиля (с входящими в него прямыми метафорами) в системе прямой авторской речи (которую мы постулируем) взят в интонационные кавычки, именно — пародийно-иронические. Если мы отбросим эти интонационные кавычки и будем воспринимать употребленные здесь метафоры как прямые изобразительные средства самого автора, то мы разрушим романный образ чужого стиля, то есть именно тот образ, который и строил здесь Пушкин как романист. От постулируемого нами прямого слова самого автора изображенный поэтический язык Ленского очень далек: он служит только предметом изображения (почти как вещь), сам же автор почти полностью вне языка Ленского (только его пародийно-иронические акценты проникают в этот «чужой язык»).

Но вот другой пример из «Онегина»:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

Можно было бы думать, что перед нами прямая поэтическая сентенция самого автора. Но уже следующие строки:

Все это часто придает
Большую прелесть разговору,—

(условного автора с Онегиным) бросают легкую объектную тень на эту сентенцию. Хотя она входит в авторскую речь, но построена она в районе действия онегинского голоса, в онегинском стиле. Перед нами снова романный образ чужого стиля. Но построен он несколько иначе. Все образы этого отрывка являются предметом изображения: они изображаются как онегинский стиль, как онегинское мировоззрение. В этом отношении они подобны образам песни Ленского. Но, в отличие от этой последней, образы приведенной сентенции, будучи предметом изображения, в то же время и сами изображают, точнее, выражают авторскую мысль, ибо автор с нею в значительной мере солидарен, хотя и видит ограниченность и неполноту онегинско-байронического мировоззрения и стиля. Таким образом, автор (то есть постулируемое нами прямое авторское слово) гораздо ближе к онегинскому «языку», чем к «языку» Ленского: он уже не только вне его, но и в нем; он не только изображает этот «язык», но в известной мере и сам говорит на этом «языке». Герой находится в зоне возможной беседы с ним, в зоне диалогического контакта. Автор видит ограниченность и неполноту еще модного онегинского языка-мировоззрения, видит его смешное, отъединенное и искусственное лицо («Москвич в гарольдовом плаще», «Слов модных полный лексикон», «Уж не пародия ли он?»), но в то же время целый ряд существенных мыслей и наблюдений он может выразить только с помощью этого «языка», несмотря на его историческую обреченность как целого. Такой образ чужого языка-мировоззрения, одновременно и изображенного и изображающего, чрезвычайно типичен для романа; к этому именно типу относятся величайшие романные образы (например, образ Дон-Кихота). Входящие в состав такого образа прямые поэтические (в узком смысле) изобразительные и выразительные средства сохраняют это свое прямое значение, но они в то же время «оговорены», «овнешнены», показаны в своей исторической относительности, ограниченности, неполноте,— они, так сказать, самокритичны в романе.

Они и освещают мир, и сами освещены. Как человек не укладывается до конца в свое реальное положение, так и мир не укладывается до конца в слово о нем; всякий наличный стиль ограничен, приходится им пользоваться оговорочно.

Изображая «оговоренно-говорящий» образ онегинского «языка» (языка направленческо-миросозерцательного), автор далеко не нейтрален в отношении этого образа: он в известной мере полемизирует с этим языком, оспаривает его, кое в чем оговорочно соглашается с ним, спрашивает его, прислушивается к нему, но вместе с тем и высмеивает его, пародийно утрирует и т. п.,— другими словами, автор находится в диалогическом отношении с языком Онегина; автор действительно беседует с Онегиным, и эта беседа — существенный конститутивный момент как всего романного стиля, так и образа языка Онегина. Автор изображает этот язык, беседуя с ним, беседа входит вовнутрь образа языка, диалогизует этот образ изнутри. И таковы все существенные романные образы: это внутренне-диалогизованные образы — чужих языков, стилей, мировоззрений (неотделимых от конкретного языкового, стилистического воплощения). Господствующие теории поэтической образности совершенно бессильны при анализе этих сложных внутренне-диалогизованных образов языков.

Анализируя «Онегина», можно без особого труда установить, что, кроме образов языка Онегина и языка Ленского, есть еще сложный и в высшей степени глубокий образ языка Татьяны, в основе которого лежит своеобразное внутренне-диалогизованное сочетание мечтательно-сентиментального ричардсоновского языка «барышни уездной» с народным языком няниных сказок и бытовых рассказов, крестьянских песен, гаданий и т. п. Ограниченное и почти смешное, старомодное в этом языке сочетается с безгранично серьезной и прямой правдой народного слова. Автор не только изображает этот язык, но и весьма существенно говорит на нем. Значительные части романа даны в зоне голоса Татьяны (эта зона, как и зоны других героев, ни композиционно, ни синтаксически не обособлена в авторской речи, это чисто стилистическая зона).

Кроме зон героев, захвативших значительную часть авторской речи в романе, мы найдем в «Онегине» от-

дельные пародийные стилизации присущих различным направлениям и жанрам языков эпохи (например, пародия на неоклассический эпический зачин, пародийные эпитафии и т. п.). И самые лирические отступления автора далеко не лишены пародийно-стилизующих или пародийно-полемических моментов, в некоторой же своей части они входят в зоны героев. Таким образом, лирические отступления в романе со стилистической точки зрения принципиально отличны от прямой лирики Пушкина. Это не лирика, это — романные образы лирики (и поэта-лирика). В результате при внимательном анализе почти весь роман распадается на образы языков, связанные между собою и с автором своеобразными диалогическими отношениями. Языки эти являются в основном направленческими, жанровыми и бытовыми разновидностями литературного языка эпохи, языка становящегося и обновляющегося. Все эти языки со всеми их прямыми изобразительными средствами становятся здесь предметом изображения, они показаны здесь как образы языков, образы характерно-типические, ограниченные и иногда почти смешные. Но в то же время изображенные языки эти в значительной мере и сами изображают. Автор участвует в романе (он вездесущ в нем) почти без собственного прямого языка. Язык романа — это система диалогически взаимоосвещающихся языков. Его нельзя описать и проанализировать как один и единый язык.

Остановлюсь еще на одном примере. Вот четыре отрывка из разных глав «Онегина»:

1) Так думал молодой повеса...
2) ...Младой певец
Нашел безвременный конец!..
3) *Пою приятеля младого*
И множество его причуд...
4) Что ж, если вашим пистолетом
Сражен приятель молодой...

Мы видим здесь в двух случаях церковнославянскую форму «младой» и в двух случаях русскую полногласную форму «молодой». Можем ли мы сказать, что обе формы принадлежат одному авторскому языку и одному авторскому стилю, а выбирается та или другая из них, скажем, «для размера»? Подобное утверждение было бы, конечно, дикостью. Между тем во всех четырех

случаях речь авторская. Но анализ убеждает нас, что эти формы принадлежат к разным стилистическим системам романа.

Слова «младой певец» (второй отрывок) лежат в зоне Ленского, даны в его стиле, то есть в несколько архаизованном стиле сентиментального романтизма. Нужно сказать, что и слова «петь» и «певец» в смысле «писать стихи» и «поэт» употребляются Пушкиным в зоне Ленского или других пародийных и объектных зонах (сам Пушкин на своем языке говорит про Ленского — «так он писал...»). Сцена дуэли и «плач» о Ленском («Друзья мои, вам жаль поэта...» и т. д.) в значительной части построены в зоне Ленского, в его поэтическом стиле, но все время вмешивается реалистический и трезвый авторский голос; партитура этой части романа довольно сложна и очень интересна.

Слова «пою приятеля младого» (третий отрывок) входят в пародийную травестию неоклассического эпического зачина. Требованиями пародийного травестирования объясняется и бесстильное сочетание архаического высокого слова «младой» с низким словом «приятель».

Слова «молодой повеса» и «приятель молодой» лежат в плоскости прямого авторского языка, выдержанного в духе фамильярно-разговорного стиля литературного языка эпохи.

Таким образом, разные языковые и стилистические формы принадлежат к разным системам языка романа. Если бы мы уничтожили все интонационные кавычки, все разделы голосов и стилей, все разнообразные отстояния изображенных «языков» от прямого авторского слова, то мы получили бы бесстильный и бессмысленный конгломерат разнородных языковых и стилистических форм. Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей. В «Онегине» почти ни одно слово не является прямым пушкинским словом в том безоговорочном смысле, как, например, в его лирике или поэмах. Поэтому единого языка и стиля в романе нет. В то же время существует языковой (словесно-идеологический) центр романа. Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре пересечения плоскостей. И раз-

личные плоскости в разной степени отстоят от этого авторского центра.

Белинский назвал роман Пушкина «энциклопедией русской жизни». И это не немая вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи. Литературный язык представлен в романе не как единый, вполне готовый и бесспорный язык,— он представлен именно в его живой разноречивости, в его становлении и обновлении. Язык автора стремится преодолеть поверхностную «литературность» отмирающих, устаревших стилей и модных литературно-направленческих языков и обновиться за счет существенных элементов народного языка (однако не за счет грубого и вульгарного разноречия).

Роман Пушкина — это самокритика литературного языка эпохи, осуществляемая путем взаимоосвещения всех его основных направленческих, жанровых и бытовых разновидностей. Но, конечно, это не отвлеченно-лингвистическое взаимоосвещение: образы языков неотделимы от образов мировоззрений и их живых носителей — людей, мыслящих, говорящих и действующих в социальной и исторически конкретной обстановке. Со стилистической точки зрения, перед нами сложная система образов языков эпохи, охваченная единым диалогическим движением, причем отдельные «языки» по-разному отстоят от объединяющего художественно-идеологического центра романа.

Стилистическое построение «Евгения Онегина» типично для всякого подлинного романа. Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизованная система образов «языков», стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний. Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения. Романное слово всегда самокритично.

Этим роман принципиально отличается от всех прямых жанров — от эпической поэмы, лирики, строгой драмы. Все прямые изобразительные и выразительные средства этих жанров и самые жанры, входя в роман, становятся в нем предметом изображения. В условиях романа всякое прямое слово — эпическое, лирическое, строго драматическое — в большей или меньшей степени объективируется, само становится ограниченным и —

весьма часто — смешным в этой ограниченности образом.

Специфические образы языков и стилей, организация этих образов, их типология (они весьма разнообразны), сочетание образов языков в романном целом, переходы и переключения языков и голосов, их диалогические взаимоотношения — таковы основные проблемы стилистики романа.

Стилистика прямых жанров, прямого поэтического слова почти ничего не дает нам для разрешения этих проблем.

Мы говорим о романном слове, потому что только в романе это слово может раскрыть все свои специфические возможности и достигнуть подлинной глубины. Но роман — сравнительно очень поздний жанр. Между тем непрямое слово, то есть изображенное чужое слово, чужой язык в интонационных кавычках, обладает глубокою древностью, мы встречаем его уже на весьма ранних ступенях словесной культуры. Более того, задолго до появления романа мы находим богатый мир разнообразных форм, передающих, передразнивающих, изображающих под разными углами зрения чужое слово, чужую речь, чужой язык, в том числе и языки прямых жанров. Эти разнообразные формы подготовляли роман задолго до его появления. Романное слово имело длительную предысторию, уходящую в глубину веков и тысячелетий. Оно формировалось и вызревало в мало изученных еще фамильярных речевых жанрах народного разговорного языка, а также в некоторых фольклорных и низких литературных жанрах. В процессе своего возникновения и раннего развития романное слово отражало древнюю борьбу племен, народов, культур и языков, оно полно отзвуков этой борьбы. Оно, в сущности, всегда развивалось на меже культур и языков. Предыстория романного слова очень интересна и не лишена своеобразного драматизма.

В предыстории романного слова можно наблюдать действие многих и часто весьма разнородных факторов. С нашей точки зрения, наиболее существенными были два фактора: один из них — *смех*, другой — *многоязычие*. Смех организовал древнейшие формы изображения языка, которые первоначально были не чем иным, как *осмеянием* чужого языка и чужого прямого слова. Многоязычие и связанное с ним *взаимоосвеще-*

ние языков подняли эти формы на новый художественно-идеологический уровень, на котором стал возможным романный жанр.

Этим двум факторам предыстории романного слова и посвящена настоящая статья.

II

Одной из древнейших и распространеннейших форм изображения чужого прямого слова является пародия. В чем же своеобразие пародийной формы?

Вот, например, пародийные сонеты, которыми открывается «Дон-Кихот». Хотя они и построены безукоризненно как сонеты, мы их ни в коем случае не можем отнести к сонетному жанру. Здесь они являются частью романа, но и изолированный пародийный сонет не относится к сонетному жанру. Форма сонета в пародийном сонете вовсе не жанр, то есть не форма целого, а предмет изображения; сонет здесь — герой пародии. В пародии на сонет мы должны узнать сонет, узнать его форму, его специфический стиль, его манеру видеть, отбирать и оценивать мир, его, так сказать, сонетное мировоззрение. Пародия может изобразить и высмеять эти особенности сонета лучше или хуже, глубже или поверхностнее. Но перед нами, во всяком случае, не сонет, а образ сонета.

По тем же основаниям ни в коем случае нельзя относить к поэмному жанру пародийную поэму «Война мышей и лягушек». Это — образ гомеровского стиля. Именно этот стиль и является подлинным героем этого произведения. То же мы должны сказать и о «Virgil travesti» Скаррона. Нельзя относить к жанру проповеди «Sermons joyeux» XV века, к жанру молитв — пародийные «Pater noster» или «Ave Maria» и т. п.

Все эти пародии на жанры и жанровые стили («языки») входят в большой и разнообразный мир словесных форм, осмеивающих прямое серьезное слово во всех его жанровых разновидностях. Этот мир очень богат, гораздо богаче, чем это обычно принято думать. Самый характер и способы осмеяния весьма разнообразны, не исчерпываются пародированием и травестированием в узком смысле. Эти способы осмеяния прямого слова еще очень мало

изучены. Общие представления о пародийно-травестирующем словесном творчестве сложились в науке на основе изучения поздних форм литературной пародии, вроде скарроновской «Энеиды» или «Роковой вилки» Платена, то есть форм бедных, поверхностных и исторически наименее существенных. Обедненные и суженные представления о характере пародийно-травестирующего слова переносят затем на богатейший и разнообразнейший мир пародийно-травестирующего творчества прошлых времен.

Удельный вес в мировом словесном творчестве пародийно-травестирующих форм чрезвычайно велик. Вот некоторые данные, свидетельствующие об их богатстве и их особом значении.

Остановимся прежде всего на античности. Позднеантичная «литература эрудиции» — Авл Геллий, Плутарх (в «Moralia»), Макробий и в особенности Атеней — дает довольно богатые указания, позволяющие судить об объеме и особом характере пародийно-травестирующего творчества античности. Замечания, цитаты, ссылки и аллюзии этих эрудитов существенно дополняют тот разрозненный и случайный материал подлинного смехового творчества античности, который до нас дошел.

Работы таких исследователей, как Дитерих, Рейх, Корнфорд и другие, подготовили нас к более правильной оценке роли и значения пародийно-травестирующих форм в античной словесной культуре.

Мы убеждаемся, что буквально не было ни одного строгого прямого жанра, не было ни одного типа прямого слова — художественного, риторического, философского, религиозного, бытового,— которые не получили бы своего пародийно-травестирующего двойника, своей комико-иронической contre-partie. Притом эти пародийные двойники и смеховые отражения прямого слова в ряде случаев были так же освящены традицией и так же каноничны, как и их высокие прообразы.

Коснусь проблемы так называемой «четвертой драмы», то есть сатировой драмы. Эта драма, следовавшая за трагической трилогией, в большинстве случаев разрабатывала те же сюжетно-мифологические мотивы, что и предшествующая ей трилогия. Она была, таким образом, пародийно-травестирующей contre-partie особого рода к трагической обработке соответствующего мифа: она показывала тот же миф в другом аспекте.

Эти пародийно-травестирующие контробработки высоких национальных мифов были так же узаконены и каноничны, как их прямая трагическая обработка. Все трагики — Фриних, Софокл, Еврипид — были и творцами сатировых драм, а самый серьезный и пиететный из них, эпопт элевсинских мистерий Эсхил, считался греками величайшим мастером сатировой драмы. Из фрагментов сатировой драмы Эсхила «Собиратель костей» мы видим, что эта драма давала пародийно-травестирующие изображения событий и героев Троянской войны, именно эпизод ссоры Одиссея с Ахиллом и Диомедом, причем в голову Одиссея был брошен вонючий ночной горшок.

Нужно сказать, что образ «комического Одиссея», являющийся пародийной травестией его высокого эпико-трагического образа, был одной из популярнейших фигур сатировой драмы, древнего дорического фарса, доаристофановской комедии, ряда маленьких комических эпопей, пародийных речей и диспутов, которыми так богата была античная комика (особенно в южной Италии и Сицилии). Характерна та особая роль, которую сыграл в образе «комического Одиссея» мотив безумия: Одиссей, как известно, надел на себя шутовской, дурацкий колпак (pileus) и запряг в свой плуг лошадь и быка вместе, симулируя безумие, чтобы уклониться от участия в войне. Мотив безумия переключал образ Одиссея из высокого прямого плана в комический и пародийно-травестирующий план[1].

Но самой популярной фигурой сатировой драмы и других форм пародийно-травестирующего слова была фигура «комического Геракла». Геракл — могучий и простодушный слуга слабого, трусливого и лживого царя Эврисфея, победивший в борьбе смерть и спустившийся в загробное царство, Геракл — чудовищный обжора, весельчак, пьяница и драчун, и особенно безумный Геракл — вот мотивы, определившие комический аспект этого образа. Героизм и сила сохраняются в этом комическом аспекте, но сочетаются со смехом и с образами материально-телесной жизни.

Образ комического Геракла был чрезвычайно популярен не только в Греции, но и в Риме и позже — в Византии (где он стал одной из центральных фигур игры марионеток). Еще недавно этот образ был жив в турецкой теневой игре «Карагез». Комический

---

[1] См.: J. Schmidt. Ulixes comicus.

Геракл — один из глубочайших народных образов веселого и простого героизма, имевших огромное влияние на всю мировую литературу.

«Четвертая драма», необходимо восполняющая трагическую трилогию, и такие фигуры, как «комический Одиссей» и «комический Геракл», говорят о том, что литературное сознание греков не усматривало в пародийно-травестирующих переработках национального мифа никакой особой профанации или кощунства. Характерно, что греки нисколько не смущались приписывать самому Гомеру создание пародийного произведения «Война мышей и лягушек». Гомеру же приписывалось и комическое произведение (поэма) про дурака Маргита. Любой и каждый прямой жанр, любое и каждое прямое слово — эпическое, трагическое, лирическое, философское — может и должно само стать предметом изображения, пародийно-травестирующего «передразнивания». Такое передразнивание как бы отдирает слово от предмета, разъединяет их, показывает, что данное прямое жанровое слово — эпическое или трагическое — односторонне, ограничено, не исчерпывает предмета; пародирование заставляет ощутить те стороны предмета, которые в данный жанр, в данный стиль не укладываются. Пародийно-травестирующее творчество вносит постоянный корректив смеха и критики в одностороннюю серьезность высокого прямого слова, корректив реальности, которая всегда богаче, существеннее, а главное — противоречивее и разноречивее, чем это может вместить высокий и прямой жанр. Высокие жанры однотонны — «четвертая драма» и родственные жанры поддерживают древнюю двутонность слова. Античная пародия лишена нигилистического отрицания. Ведь пародируются вовсе не герои, пародируются не Троянская война и ее участники, а их эпическая героизация, не Геракл и его подвиги, а их трагическая героизация. В насмешливо-веселые кавычки берутся самый жанр, стиль, язык, и берутся они на фоне не укладывающейся в их рамки противоречивой реальности. Прямое серьезное слово, ставшее смеховым образом слова, раскрывается в своей ограниченности и неполноте, но оно вовсе не обесценивается. Поэтому и могли думать, что Гомер сам написал пародию на гомеровский стиль.

На материале римской литературы проблема «чет-

вертой драмы» получает дополнительное освещение. Функции ее в Риме выполняли литературные ателланы. Когда, с эпохи Суллы, ателланы получили литературную обработку и законченный текст, их стали разыгрывать после трагедии в exodium'e. Так ателланы Помпония и Новия разыгрывались после трагедий Акция (Accius). Между ателланами и трагедиями существовало строжайшее соответствие. Требование однородности серьезного и комического материала на римской почве носило более строгий и последовательный характер, чем в Греции. Позже в exodium'e трагедий вместо ателлан игрались мимы: они также, по-видимому, травестировали материал предшествующей трагедии.

Стремление сопровождать всякую трагическую (вообще серьезную) обработку материала его параллельной комической (пародийно-травестирующей) обработкой нашло свое отражение в изобразительных искусствах римлян. Например, на так называемых «консульских дистихах» налево изображаются обычно комические сцены в гротескных масках, а направо — трагические сцены. Аналогичное противопоставление изображений наблюдается и в помпеянской стенной живописи. Дитерих, который использовал помпеянскую живопись для разрешения проблемы античных комических форм, описывает, например, две такие фрески, расположенные друг против друга: на одной изображена Андромеда, спасаемая Персеем, на противоположной изображена обнаженная женщина, купающаяся в пруду и обвитая змеей, на помощь к ней устремляются крестьяне с палками и каменьями[1]. Это — очевидная пародийная травестия первой мифологической сцены. Сюжет мифа перемещен в сугубо прозаическую действительность; сам Персей заменен крестьянами с деревенским оружием (сравните: рыцарский мир Дон-Кихота, переведенный на язык Санчо).

Из ряда источников, в частности, из XIV книги Атенея мы узнаем о существовании громадного мира разнороднейших пародийно-травестирующих форм; мы узнаем, например, о выступлениях фаллофоров и дейкелистов, которые, с одной стороны, травестировали общенациональные и местные мифы, а с другой — передразнивали характерно-типичные «языки» и речевые манеры

---

[1] См.: A. Dieterich. Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele. Leipzig, 1897, S. 131.

чужеземных врачей, сводников, гетер, крестьян, рабов и т. п. Особенно богатым и разнообразным было пародийно-травестирующее творчество нижней Италии. Здесь процветали шуточные пародийные игры и загадки, пародийные ученые и судебные речи, процветали формы пародийных диалогов — агонов, одна из разновидностей которых составляла конструктивную часть греческой комедии. Слово здесь живет совершенно иной жизнью, чем в высоких прямых жанрах Греции.

Напомним, что самый примитивный мим, то есть самого низкого пошиба бродячий актер, всегда должен был обладать в качестве профессионального минимума двумя умениями: подражать голосам птиц и животных и передразнивать речь, мимику и жестикуляцию раба, крестьянина, сводника, школьного педанта, чужеземца. Таков и до сих пор еще ярмарочный, балаганный актер-имитатор.

Мир римской смеховой культуры был не менее богат и разнообразен, чем греческий мир. Для Рима особенно характерна упорная живучесть ритуальных осмеяний. Общеизвестны узаконенные ритуальные осмеяния солдатами триумфатора; общеизвестен римский ритуальный смех на похоронах; общеизвестна узаконенная свобода мимического смеха; нет надобности распространяться о сатурналиях. Нам важнее здесь не ритуальные корни этого смеха, важна литературно-художественная продукция его, важна роль римского смеха в судьбах слова. Смех оказался таким же глубоко продуктивным и неумирающим созданием Рима, как и римское право. Этот смех пробился через толщу темной средневековой серьезности, чтобы оплодотворить величайшие создания ренессансной литературы; он и до сих пор еще продолжает звучать в ряде явлений европейского словесного творчества.

Литературно-художественное сознание римлян не представляло себе серьезной формы без ее смехового эквивалента. Серьезная прямая форма казалась только фрагментом, только половиною целого; полнота целого восстановлялась лишь после прибавления смеховой contre-partie этой формы. Все серьезное должно было иметь и имело смехового дублера. Как в сатурналиях шут дублировал царя, раб — господина, так и во всех формах культуры и литературы создавались такие же смеховые дублеры. Поэтому римская литература, в осо-

бенности низовая, народная, создавала необозримое количество пародийно-травестирующих форм: они наполняли мимы, сатиры, эпиграммы, застольные беседы, риторические жанры, письма, разнообразные явления народной низовой комики. Устная традиция (преимущественно) передала многое из этих форм средневековью, передала самый стиль и самую смелую последовательность римского пародирования. Смеяться и осмеивать европейские культуры учились у Рима. Но громадное смеховое наследие Рима в письменной традиции дошло до нас в мизерном количестве: люди, от которых зависела передача этого наследства, были агеластами, они отбирали серьезное слово и отвергали как профанацию его смеховые отражения, например, многочисленные пародии на Вергилия.

Таким образом, античность рядом с великими образцами прямых жанров и прямого безоговорочного слова создавала целый богатый мир разнообразнейших форм, типов и вариаций пародийно-травестирующего, непрямого, оговорочного слова. Наш термин «пародийно-травестирующее слово» далеко не выражает, конечно, всего богатства типов, вариаций и оттенков смехового слова. Но в чем же единство всех этих разнообразных смеховых форм и какое отношение имеют они к роману?

Одни из форм пародийно-травестирующего творчества прямо воспроизводят формы пародируемых ими жанров — пародийные поэмы, трагедии (например, «Трагоподагра» Лукиана), пародийные судебные речи и т. п. Это — пародии и травестии в узком смысле. В других случаях мы находим особые жанровые формы — сатирову драму, импровизированную комедию, сатиру, бессюжетный диалог и др. Пародийные жанры, как мы уже говорили, не относятся к тем жанрам, которые они пародируют, то есть пародийная поэма вовсе не есть поэма. Особые же жанры пародийно-травестирующего слова, вроде перечисленных нами, зыбки, композиционно не оформлены, лишены определенного и твердого жанрового костяка. Пародийно-травестирующее слово на античной почве было в жанровом отношении бесприютным. Все эти многообразные пародийно-травестирующие формы составляли как бы особый внежанровый или междужанровый мир. Но мир этот был объединен, во-первых, общностью цели: создать смеховой и критический корректив ко всем существующим прямым жанрам, языкам,

стилям, голосам, заставить ощутить за ними иную, не уловленную ими противоречивую реальность. Беспиететность романной формы была подготовлена этим смехом. Во-вторых, все они объединены общностью предмета: этим предметом повсюду служит сам язык в его прямых функциях, он становится здесь образом языка, образом прямого слова. Следовательно, внежанровый или междужанровый мир этот внутренне объединен и являет собой даже своеобразную целостность. Каждое отдельное явление в нем — пародийный диалог, бытовая сценка, комическая буколика и т. п. — представляется как бы фрагментом некоторого единого целого. Целое же это представляется мне огромным романом — многожанровым, многостильным, беспощадно-критическим, трезво-насмешливым, отражающим всю полноту разноречия и разноголосицы данной культуры, народа и эпохи. В этом большом романе — зеркале становящегося разноречия — всякое прямое слово, в особенности слово господствующее, отражено как в той или иной степени ограниченное, характерно-типическое, стареющее, умирающее, созревшее для смены и обновления. И действительно, из этого большого целого пародийно-отраженных слов и голосов на античной почве готов был возникнуть роман как многообразное и многостильное образование, но он не сумел вобрать в себя и использовать всего подготовленного материала образов языка. Я имею в виду «греческий роман», Апулея и Петрония. На большее античный мир, по-видимому, не был способен.

Пародийно-травестирующие формы подготовляли роман в одном очень важном, прямо решающем, отношении. Они освобождали предмет от власти языка, в котором предмет запутался, как в сетях, они разрушали нераздельную власть мифа над языком, освобождали сознание от власти прямого слова, разрушали глухую замкнутость сознания в своем слове, в своем языке. Была создана та дистанция между языком и реальностью, которая являлась необходимым условием для создания подлинно реалистических форм слова.

Пародируя прямое слово, прямой стиль, прощупывая его границы, его смешные стороны, выявляя его характерно-типическое лицо, языковое сознание становилось вне этого прямого слова и всех его изобразительных и выразительных средств. Создавался новый модус творческой работы с языком: творящий научается смотреть

на него извне, чужими глазами, с точки зрения другого возможного языка и стиля. Ведь именно в свете другого возможного языка-стиля пародируется, травестируется, высмеивается данный прямой стиль. Творящее сознание стоит как бы на меже языков и стилей. Это — совсем особая позиция творящего сознания в отношении к языку. Аэд или рапсод совершенно иначе ощущал себя в своем языке, в своем слове, чем творец «Войны мышей и лягушек» или творцы «Маргита».

Творящий прямое слово — эпическое, трагическое, лирическое — имеет дело с тем предметом, который он воспевает, изображает, выражает, и со своим языком, как единственным и вполне адекватным орудием для осуществления его прямого предметного замысла. Этот замысел и его предметно-тематический состав неотделимы от прямого языка творящего: они родились и созрели в этом языке, в проникающем его национальном мифе, национальном предании. Позиция и направление пародийно-травестирующего сознания иные: оно направлено и на предмет, и на чужое, пародируемое слово об этом предмете, слово, которое само становится при этом образом. Создается та дистанция между языком и реальностью, о которой мы уже говорили. Совершается превращение языка из абсолютной догмы, каким он является в пределах замкнутости и глухого одноязычия, в рабочую гипотезу постижения и выражения реальности.

Но такое превращение во всей его принципиальности и полноте может совершиться лишь при определенном условии, именно — при условии существенного многоязычия. Только многоязычие полностью освобождает сознание от власти своего языка и языкового мифа. Пародийно-травестирующие формы процветают в условиях многоязычия и только при нем способны подняться на совершенно новую идеологическую высоту.

Римское литературное сознание было двуязычным. Чисто национальные латинские жанры, зачатые в одноязычии, захирели и не получили литературного оформления. Литературно-творческое сознание римлян с начала и до конца творило на фоне греческого языка и греческих форм. Уже при первых своих шагах латинское литературное слово оглядывалось на себя в свете греческого слова, глазами греческого слова; оно с самого начала было словом с оглядкой стилизаторского типа; оно

как бы заключало себя в особые пиететно-стилизаторские кавычки.

Литературный латинский язык во всех его жанровых разновидностях создавался в свете греческого литературного языка. Его национальное своеобразие, присущее ему специфическое языковое мышление осознавались литературно-творческим сознанием так, как это было бы совершенно невозможно в условиях одноязычного существования. Ведь объективировать свой собственный язык, его внутреннюю форму, его миросозерцательное своеобразие, его специфически языковой habitus можно только в свете другого, чужого языка, почти настолько же «своего», как и родной язык.

У. Виламовиц-Меллендорф пишет в своей книге о Платоне: «Лишь знание языка с иным мышлением приводит к надлежащему пониманию собственного языка...»[1] Не буду продолжать цитаты. Дело в ней идет прежде всего о чисто познавательном лингвистическом понимании своего языка, понимании, осуществляемом только в свете другого, чужого языка; но это положение не в меньшей степени распространяется и на литературно-творческое понимание языка в процессе художественной практики. Более того, в процессе литературного творчества взаимоосвещение с чужим языком освещает и объективирует именно «миросозерцательную» сторону своего (и чужого) языка, его внутреннюю форму, присущую ему ценностно-акцентную систему. Для литературно-творящего сознания в поле, освещенном чужим языком, выступает, конечно, не фонетическая система своего языка, не его морфологические особенности, не его абстрактный лексикон,— но именно то, что делает язык конкретным и не переводимым до конца мировоззрением, именно стиль языка как целого.

Для литературно-творящего двуязычного сознания (а таким и было сознание литературного римлянина) язык в его целом — свой-родной и свой-чужой — является конкретным стилем, а не отвлеченной лингвистической системой. Восприятие всего языка снизу доверху как стиля — несколько холодное и «овнешняющее» восприятие — было чрезвычайно характерно для литературного римлянина. Он и писал и говорил, стилизуя, не без

---

[1] U. Wilamowitz-Moellendorff. Platon, т. I. Berlin, 1920, S. 290.

некоторой холодной отчужденности от своего языка. Поэтому предметная и экспрессивная прямота латинского литературного слова всегда несколько условна (как бывает условной всякая стилизация). Элемент стилизаторства присущ всем большим прямым жанрам римской литературы, есть он и в таком великом творении римлян, как «Энеида».

Но дело не только в этом культурном двуязычии литературного Рима. Для начала римской литературы характерно — триязычие. «Три души» жили в груди Энния. Но три души — три языка-культуры — жили в груди почти всех зачинателей римского литературного слова, всех этих переводчиков-стилизаторов, пришедших в Рим из Нижней Италии, где пересекались рубежи трех языков и культур — греческой, оскской и римской. Нижняя Италия была очагом специфической, смешанной, гибридной культуры и смешанных, гибридных литературных форм. С этим триязычным культурным очагом существенно связано возникновение римской литературы: она рождалась в процессе взаимоосвещения трех языков — своего-родного и двух своих-чужих.

С точки зрения многоязычия Рим — только последний этап эллинизма, этап, завершившийся перенесением существенного многоязычия в варварский мир Европы и созданием нового типа средневекового многоязычия.

Эллинизм создал для всех причастных к нему варварских народов могучую освещающую чужеязыковую инстанцию. Эта инстанция сыграла роковую роль в отношении национальных прямых форм художественного слова. Она заглушила почти все рожденные из глухих одноязычных глубин ростки национального эпоса и лирики, она сделала прямое слово варварских народов — эпическое и лирическое — полуусловным, полустилизованным словом. Но зато она исключительно благоприятствовала развитию всех форм пародийно-травестирующего слова. На эллинистической и римско-эллинистической почве была возможна максимальная дистанция между говорящим (творящим) и его языком и между языком и предметно-тематическим миром. Только в этих условиях возможно было и могучее развитие римского смеха.

Для эллинизма характерно сложное многоязычие. Восток, сам многоязычный и многокультурный, весь пересеченный переплетающимися рубежами древних культур и языков, был менее всего наивным одноязычным ми-

ром, пассивным в отношении греческой культуры. Восток сам был носителем древнего и сложного многоязычия. По всему эллинистическому миру были рассеяны центры, города, поселения, где непосредственно сожительствовали, своеобразно переплетаясь, несколько культур и языков. Вот, например, Самосата, родина Лукиана, сыгравшего в истории европейского романа громадную роль. Коренные жители Самосаты — сирийцы, говорившие на арамейском языке. Вся литературно образованная верхушка городского населения говорила и писала по-гречески. Официальным языком администрации и канцелярии был латинский, все чиновники были римлянами, в городе стоял римский легион. Через Самосату проходила большая дорога (очень важная стратегически), по которой протекали языки Месопотамии, Персии и даже Индии. В этой точке пересечения культур и языков родилось и сформировалось культурное и языковое сознание Лукиана. Аналогичной была и культурно-языковая среда африканца Апулея и творцов греческих романов, в большинстве случаев эллинизованных варваров.

Эрвин Роде в своей книге по истории греческого романа[1] анализирует процесс разложения на эллинистической почве греческого национального мифа и связанный с этим процесс распада и измельчания форм эпоса и драмы, возможных только на почве единого и целостного национального мифа. Роли многоязычия Роде не освещает. Для него греческий роман — продукт разложения больших прямых жанров. Отчасти это верно: все новое родится из смерти старого. Но Роде не диалектик. Нового-то он как раз и не видит. Он почти правильно определяет значение единого и целостного национального мифа для создания больших форм греческого эпоса, лирики и драмы. Но процесс разложения национального мифа, роковой для эллинских прямых одноязычных жанров, оказывается продуктивным для рождения и развития нового художественно-прозаического романного слова. Роль многоязычия в этом процессе смерти мифа и рождения романной трезвости исключительно велика. В процессе активного взаимоосвещения языков и культур язык стал чем-то совсем другим, изменилось самое качество его: вместо единого и единственного замкнутого птоломеев-

---

[1] См.: Frwin Rohde. Der griechische Roman und seine Vorläufer, 1876.

ского языкового мира появился открытый галилеевский мир многих взаимоосвещающихся языков.

Но беда в том, что греческий-то роман очень слабо представляет это новое слово многоязычного сознания. Роман этот разрешил, в сущности, только проблему сюжета (и то частично). Был создан новый и большой многожанровый жанр, включающий в себя и разного рода диалоги, лирические пьесы, письма, речи, описания стран и городов, новеллы и т. п. Это — энциклопедия жанров. Но многожанровый роман этот почти одностилен. Слово здесь — полуусловное, стилизованное слово. Характерная для всякого многоязычия стилизаторская установка в отношении языка нашла здесь свое яркое выражение. Но есть здесь и полупародийные, травестирующие, иронические формы; их, вероятно, гораздо больше, чем это признают исследователи. Между полустилизованным и полупародийным словом границы бывают очень зыбкими; ведь в стилизованном слове достаточно чуть-чуть подчеркнуть его условность, чтобы оно приобрело характер легкой пародийности и ироничности, оговорочности: это, собственно, не я говорю, я, может быть, сказал бы и иначе. Но образов-языков, отражения разноречиво говорящей эпохи в греческом романе почти нет. В этом отношении некоторые разновидности эллинистической и римской сатиры несравненно более «романны», чем греческий роман.

Мы должны несколько расширить понятие многоязычия. Мы говорили до сих пор о взаимоосвещении больших сложившихся и объединенных национальных языков (греческого, латинского), прошедших предварительно через длительный этап сравнительно устойчивого и спокойного одноязычия. Но мы видели, что уже и в классический период своего существования греки обладают богатейшим миром пародийно-травестирующих форм. Вряд ли такое богатство образов языка могло бы возникнуть в условиях глухого и замкнутого одноязычия.

Нельзя забывать, что всякое одноязычие, в сущности, относительно. Ведь свой единственный язык не один: в нем всегда есть и пережитки и потенции иноязычия, более или менее резко ощущаемые творящим литературно-языковым сознанием.

Современная наука накопила запас фактов, свидетельствующих о напряженной междуязыковой и внутриязыковой борьбе, предшествовавшей известному нам отно-

сительно стабильному состоянию греческого языка. Значительное количество корней этого языка принадлежит языку народности, до греков населявшей их территорию. Мы застаем в греческом литературном языке своеобразное закрепление диалектов за отдельными жанрами. За этими грубыми фактами скрывается сложный процесс борьбы языков и диалектов, гибридизаций, очищений, смен и обновлений, долгий и извилистый путь борьбы за единство литературного языка и его жанровых разновидностей. Затем наступил длительный период относительной стабилизации. Но память об этих языковых бурях прошлого сохранилась не только в застывших языковых следах, но и в литературно-стилистических образованиях, и прежде всего в формах пародийно-травестирующего словесного творчества.

В исторический период жизни эллинов, в языковом отношении стабильный и одноязычный, все их сюжеты, весь их предметно-тематический материал, весь их основной фонд образов, экспрессий, интонаций рождались для них в лоне их родного языка. Все приходящее извне (а приходило все же немало) ассимилировалось в могучей и уверенной среде замкнутого одноязычия, презрительно глядевшего на многоязычие варварского мира. Из лона этого уверенного и бесспорного одноязычия родились великие прямые жанры эллинов — их эпос, лирика и трагедия. Они выражали централизующие тенденции языка. Но рядом с ними, особенно в народных низах, процветало пародийно-травестирующее творчество, сохранившее память древней языковой борьбы и питаемое постоянно происходящими процессами языкового расслоения и дифференциации.

С проблемой многоязычия неразрывно связана и проблема внутриязыкового разноречия, то есть проблема внутренней дифференцированности, расслоенности всякого национального языка. Для понимания стиля и исторических судеб европейского романа нового времени, то есть начиная с XVII века, эта проблема имеет первостепенное значение. Этот роман в своей стилистической структуре отображает борьбу централизующих (объединяющих) и децентрализующих (расслаивающих язык) тенденций в языках европейских народов. Роман ощущает себя на границе готового и господствующего литературного языка и внелитературных языков разноречия; он либо служит централизующим тенденциям нового,

слагающегося литературного языка (с его грамматическими, стилистическими и идеологическими нормами), либо, напротив, роман борется за обновление устаревшего литературного языка за счет тех пластов национального языка, которые оставались (в той или иной степени) вне централизующего и унифицирующего воздействия художественно-идеологической нормы господствующего литературного языка. Литературно-языковое сознание романа нового времени, ощущая себя на рубеже литературного и внелитературного разноречия, вместе с этим ощущает себя и на рубеже времени: оно исключительно остро ощущает время в языке, его смену, устарение и обновление языка, прошлое и будущее в языке.

Конечно, все эти процессы смены и обновления национального языка, отраженные романом, не носят в нем отвлеченно-лингвистического характера: они неотделимы от социальной и идеологической борьбы, от процессов становления и обновления общества и народа.

Таким образом, внутренняя разноречивость языка имеет первостепенное значение для романа. Но полноты своего творческого осознания эта разноречивость достигает только в условиях активного многоязычия. Миф о единственном языке и миф о едином языке погибают одновременно. Поэтому и европейский роман нового времени, отражающий внутриязыковое разноречие и старение-обновление литературного языка и его жанровых разновидностей, мог быть подготовлен тем средневековым многоязычием, через которое прошли все европейские народы, и тем острым взаимоосвещением языков, которое происходило в эпоху Возрождения в процессе смены идеологического языка (латинского) и перехода европейских народов к критическому одноязычию нового времени.

III

Смеховая, пародийно-травестирующая литература средневековья была чрезвычайно богатой. По богатству и разнообразию пародийных форм средневековье родственно Риму. Нужно сказать, что в ряде сторон своего смехового творчества средневековье, по-видимому, было прямым наследником Рима, в частности, традиция са-

турналий в измененной форме продолжала жить на протяжении всех средних веков. Смеющийся, увенчанный дурацким колпаком Рим сатурналий — «Pileata Roma» [1] (Марциал) — сумел сохранить свою силу и свое обаяние в самые темные времена средневековья. Но и оригинальная смеховая продукция европейских народов, выраставшая на почве местного фольклора, была весьма значительной.

Одна из интереснейших стилистических проблем эллинизма — это проблема цитаты. Бесконечно разнообразны были формы явного, полускрытого и скрытого цитирования, формы обрамления цитат контекстом, формы интонационных кавычек, различные степени отчуждения или освоения цитируемого чужого слова. И здесь нередко возникает проблема: цитирует автор благоговейно или, напротив, с иронией, с насмешкой. Двусмысленность в отношении к чужому слову часто бывала нарочитой.

Отношение к чужому слову в средние века было не менее сложным и двусмысленным. Роль чужого слова, цитаты, явной и благоговейно подчеркнутой, полускрытой, скрытой, полусознательной, бессознательной, правильной, намеренно искаженной, ненамеренно искаженной, нарочито переосмысленной и т. д., в средневековой литературе была грандиозной. Границы между чужой и своей речью были зыбки, двусмысленны, часто намеренно извилисты и запутанны. Некоторые виды произведений строились, как мозаики, из чужих текстов. Например, так называемый «cento» (особый жанр) составлялся только из чужих стихов и полустиший. Один из лучших знатоков средневековой пародии, Пауль Леманн, прямо утверждает, что история средневековой литературы, в особенности латинской, «есть история принятия, переработки и имитирования чужого добра» («eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes») [2]. Мы бы сказали: «чужого языка, чужого стиля, чужого слова».

Этим чужим словом на чужом языке было прежде всего высоко авторитетное и священное слово Библии, Евангелия, апостолов, отцов и учителей церкви. Это слово по-

---

[1] Рим в праздничном колпаке *(лат.)*.

[2] См.: Paul Lehmann. Die Parodie im Mittelalter. München, 1922, S. 10.

стоянно внедряется в контекст средневековой литературы и в речь образованных людей (клириков). Но как оно внедряется, как относится к нему принявший его контекст, в какие интонационные кавычки оно заключается? И вот обнаруживается целая гамма отношений к этому слову, начиная от пиететной и инертной, выделенной и отграниченной, как икона, цитаты и кончая самым двусмысленным и непристойным пародийно-травестирующим его употреблением. Переходы между различными оттенками этой гаммы бывают настолько зыбки и двусмысленны, что часто трудно решить, благоговейное ли это употребление священного слова, или более фамильярное, или даже пародийная игра с ним, а в последнем случае — каковы степени вольности этой игры.

На самой заре средневековья появляется ряд замечательных пародийных произведений. Одно из них — знаменитая «Cena Cypriani», то есть «Вечеря Киприана». Это интереснейший готический симпосион. Но как он сделан? Вся Библия, все Евангелие как бы разрезаны на лоскутки, и эти лоскутки затем сложены так, что получается грандиозная картина пира, на котором пьют, едят и веселятся все лица священной истории от Адама и Евы до Христа и его апостолов. Соответствие всех деталей Священному писанию в этом произведении строго и точно выдержано, но вместе с тем все Священное писание превращено здесь в карнавал, точнее — в сатурналии. Это — «pileata Biblia».

Но каков же замысел автора этого произведения? Каково его отношение к Священному писанию? Исследователи по-разному отвечают на эти вопросы. Все, конечно, соглашаются, что здесь имеет место какая-то игра со священным словом, но степень вольности этой игры и ее смысл оцениваются по-разному. Ряд исследователей утверждает, что цель этой игры самая невинная — чисто мнемоническая: научить, играя. Чтобы помочь верующим, недавним язычникам, лучше запомнить образы и события Священного писания, автор «Вечери» и соткал из них мнемонический узор пира. Другие ученые видят в «Вечере» прямую кощунственную пародию.

Мы привели эти суждения исследователей лишь для примера. Они свидетельствуют о сложности и двусмысленности обращения средневековья с чужим священным словом. «Вечеря Киприана», конечно, не мнемонический прием. Это пародия, точнее — пародийная траве-

стия. Но нельзя переносить на средневековую пародию (как, впрочем, и на античную) современные представления о пародийном слове. Функции пародии в новое время узки и несущественны. Пародия захирела, ее место в новой литературе ничтожно. Мы живем, пишем и говорим в мире вольного и демократизированного языка: былая сложная и многостепенная иерархия слов, форм, образов, стилей, проникавшая всю систему официального языка и языкового сознания, была сметена языковыми переворотами эпохи Возрождения. Европейские литературные языки — французский, немецкий, английский — были созданы в процессе разрушения этой иерархии, причем смеховые и травестирующие жанры позднего средневековья и Возрождения — новеллы, масленичные игры, соти, фарсы и, наконец, романы — формировали эти языки. Французский литературно-прозаический язык был создан Кальвином и Рабле, но и язык Кальвина, язык средних слоев населения («лавочников и ремесленников»), был намеренным и сознательным снижением, почти травестией священного языка Библии. Средние слои народных языков, становясь языком высоких идеологических сфер и Священного писания, воспринимались как снижающая травестия этих высоких сфер. Поэтому на почве новых языков для пародии осталось лишь весьма скромное место: эти языки почти не знали и не знают священных слов, и сами они в известной мере родились из пародии на священное слово.

Но роль пародии в средние века была весьма существенной: она подготовляла новое литературно-языковое сознание, она подготовляла и великий ренессансный роман.

«Вечеря Киприана»— древнейший и великолепный образец средневековой «parodia sacra», то есть «священной пародии», точнее — пародии на священные тексты и ритуалы. Глубинные корни ее уходят в древнюю ритуальную пародию, ритуальное посрамление и осмеяние высшей силы. Но эти корни далеки, древний ритуальный элемент переосмыслен, пародия выполняет новые и существенные функции, о которых мы говорили выше.

Нужно прежде всего отметить признанную, легализованную свободу пародирования. Средневековье с бо̀льшими или меньшими оговорками уважало свободу дурацкого колпака и предоставляло смеху и смеховому

слову довольно широкие права. Свобода эта была по преимуществу ограничена праздниками и школьными рекреациями. Средневековый смех — праздничный смех. Известны пародийно-травестирующие «праздник глупцов», «праздник осла», справлявшиеся низким клиром в самих церквах. Очень характерен «risus paschalis», то есть пасхальный смех. Во время пасхальных дней традиция разрешала смех в церкви. Проповедник с церковной кафедры позволял себе вольные шутки и веселые анекдоты, чтобы вызвать у прихожан смех, который мыслился как веселое возрождение после дней уныния и поста. Очень много пародийно-травестирующих произведений средневековья связано прямо или косвенно с этим «risus paschalis». Не менее производительным был и «рождественский смех» (risus natalis); в отличие от «risus paschalis», он выражал себя не в рассказах, а в песнях. Серьезные церковные гимны пелись на мотивы уличных песенок и таким путем переакцентуировались. Наряду с этим была создана громадная по объему продукция специальных рождественских песен, в которых благоговейная рождественская тематика переплеталась с народными мотивами веселой смерти старого и рождения нового. Пародийно-травестирующее осмеяние старого часто доминировало в этих песнях, особенно во Франции, где «Noël», то есть рождественская песня, стала одним из популярнейших жанров революционной уличной песни (напомню «Noël» Пушкина с пародийно-травестирующим использованием рождественской тематики). Праздничному смеху почти все было позволено.

Так же широки были права и вольности школьных рекреаций, сыгравших большую роль в культурной и литературной жизни средневековья. Рекреативное творчество было по преимуществу пародийно-травестирующим творчеством. Средневековый монастырский школяр, позже студент, во время рекреаций с чистой совестью осмеивает все, что было предметом его благоговейных штудий в течение года, — от Священного писания до школьной грамматики. Средневековье создало целый ряд вариаций пародийно-травестирующей латинской грамматики. Падежи, глагольные формы и вообще все грамматические категории переосмысливались или в непристойном эротическом плане, или в плане еды и пьянства, или, наконец, в плане осмеяния церковной и монашеской иерархии и субординации. Во главе этой своеоб-

разной грамматической традиции стоит произведение VII века — «Virgilius Maro grammaticus». Это чрезвычайно ученое произведение, насыщенное невероятным количеством ссылок, цитаций из всевозможнейших авторитетов древнего мира, иной раз и вовсе не существующих; цитаты в ряде случаев пародийные. Серьезные и довольно тонкие грамматические анализы переплетаются с резким пародийным преувеличением самой этой тонкости, скрупулезности ученых анализов; изображается, например, двухнедельная ученая дискуссия по вопросу vocativus от ego, то есть звательного падежа от «я». В целом «Virgilius grammaticus» — великолепная и тонкая пародия на формально-грамматическое мышление поздней античности. Это грамматические сатурналии, grammatica pileata.

Характерно, что многие средневековые ученые принимали этот грамматический трактат, по-видимому, совершенно всерьез. И современные ученые далеко не единодушны в оценке характера и степени его пародийности. Это лишнее доказательство того, как зыбки грани между прямым и пародийно-преломленным словом в средневековой литературе.

Праздничный и рекреационный смех был вполне легализованным смехом. В эти дни разрешалось как бы возрождаться из могилы авторитетной и благоговейной серьезности, разрешалось превращать прямое священное слово в пародийно-травестирующую маску. В этих условиях становится понятным, что «Вечеря Киприана» могла пользоваться громадной популярностью даже в строгих церковных кругах. В IX веке строгий фульдский аббат Rabanus Maurus переделал ее в стихотворную форму: «Вечеря» читалась за пиршественными столами королей, исполнялась во время пасхальных рекреаций учащимися монастырских школ.

В атмосфере праздников и рекреаций и создавалась грандиозная пародийно-травестирующая литература средних веков. Не было такого жанра, такого текста, такой молитвы, такого изречения, которые не получили бы пародийного эквивалента. До нас дошли пародийные литургии — литургии пьяниц, литургии игроков, денежная литургия. До нас дошли многочисленные пародийные евангельские чтения, начинавшиеся с традиционного «ab illo tempore», то есть «во время оно» и содержавшие иногда весьма непристойные рассказы. До нас дошло громад-

ное количество пародийных молитв и гимнов. Финский ученый Eero Ilvoonen в своей диссертации «Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge» (Helsingfors, 1914) публикует тексты шести пародий на «Pater noster», две на «Credo», одну на «Ave Maria», но он дает только смешанные латино-французские тексты. Количество пародийных молитв и гимнов латинских и смешанных в средневековых рукописных кодексах необозримо. Ф. Новати в своей «Parodia sacra» дает обзор только небольшой части этой литературы [1]. Чрезвычайно разнообразны стилистические приемы этого пародирования, травестирования, переосмысливания и переакцентуаций. Приемы эти до сих пор изучены очень мало и без надлежащей стилистической глубины.

Рядом с собственно «parodia sacra» мы найдем многообразное пародирование и травестирование священного слова в других комических жанрах и произведениях средневековья, например, в комическом животном эпосе.

Героем всей этой грандиозной, преимущественно латинской (и отчасти смешанной) пародийной литературы было священное, авторитетное, прямое слово на чужом языке. Это слово, его стиль и его смысл становились предметом изображения, превращались в ограниченный и смешной образ. Латинская «parodia sacra» строится на фоне национального вульгарного языка. Акцентная система этого языка проникает внутрь латинского текста. Поэтому латинская пародия, в сущности, двуязычное явление: хоть язык и один, но он строится и воспринимается в свете другого языка; иной раз не только акценты, но и синтаксические формы вульгарного языка явственно прощупываются в латинской пародии. Латинская пародия — двуязычный намеренный гибрид. Мы подходим к проблеме **намеренного гибрида**.

Всякая пародия, всякая травестия, всякое слово, употребленное оговорочно, с иронией, заключенное в интонационные кавычки, вообще всякое непрямое слово есть намеренный гибрид, но гибрид одноязычный, стилистического порядка. В самом деле, в пародийном слове сходятся и известным образом скрещиваются два

---

[1] F. Novati. Parodia sacra nelle letterature moderne (см.: «Novatis Studi critici e letterari». Turin, 1889).

стиля, два «языка» (внутриязыковых): пародируемый язык, например, язык героической поэмы, и пародирующий язык — прозаический низменный язык, фамильярный разговорный язык, язык реалистических жанров, язык «нормальный», «здоровый» литературный язык, как представляет его себе автор пародии. Этот второй пародирующий язык, на фоне которого строится и воспринимается пародия, в самую пародию — если это пародия строгая — самолично не входит, но он незримо присутствует в ней.

Ведь всякая пародия перемещает акценты пародируемого стиля, сгущает в нем одни моменты, оставляет в тени другие: пародия пристрастна, и это пристрастие диктуется особенностями пародирующего языка, его акцентной системой, его строем,— мы чувствуем его руку в пародии и можем эту руку узнать, как мы иной раз явственно узнаем акцентную систему, синтаксическую конструкцию, темпы и ритм определенного вульгарного языка в чистой латинской пародии (то есть мы узнаем, француз или немец написал эту пародию). Теоретически во всякой пародии можно прощупать и узнать тот «нормальный» язык, «нормальный» стиль, в свете которого создавалась данная пародия, но на практике это весьма нелегко и далеко не всегда возможно.

Таким образом, в пародии скрестились два языка, два стиля, две языковых точки зрения, две языковые мысли и, в сущности, два речевых субъекта. Правда, один из этих языков (пародируемый) присутствует самолично, другой же присутствует незримо, как активный фон творчества и восприятия. Пародия — намеренный гибрид, но обычно гибрид внутриязыковой, питающийся за счет расслоения литературного языка на языки жанровые и направленческие.

Всякий намеренный стилистический гибрид в известной мере диалогизован. Это значит, что скрестившиеся в нем языки относятся друг к другу как реплики диалога; это — спор языков, спор языковых стилей. Но это не сюжетный и не отвлеченно-смысловой диалог, это — диалог не переводимых друг на друга конкретно-языковых точек зрения.

Таким образом, всякая пародия есть намеренный диалогизованный гибрид. В ней активно взаимоосвещаются языки и стили.

Всякое оговорочно употребленное слово, заключенное в интонационные кавычки, также есть намеренный гибрид, если только говорящий отгораживается от этого слова как от «языка», как от стиля, если оно звучит для него, например, слишком вульгарно, или, напротив, слишком изысканно, или напыщенно, или отзывается определенным направлением, определенной языковой манерой и т. п.

Но вернемся к латинской «parodia sacra». Это намеренный диалогизованный гибрид, но гибрид языковой. Это — диалог языков, хотя один из них (вульгарный) дан только как активный диалогизующий фон. Перед нами нескончаемый фольклорный диалог: прения хмурого священного слова с веселым народным словом, нечто вроде знаменитых средневековых диалогов Соломона с веселым плутом Маркольфом, но Маркольф спорил с Соломоном на латинском же языке,— здесь же спорят на разных языках. Чужое иноязычное священное слово пронизывается акцентами вульгарных народных языков, оно переакцентируется и переосмысливается на фоне этих языков, сгущается до смешного образа, до комической карнавальной маски ограниченного и мрачного педанта, или лицемерно-елейного старого ханжи, или иссохшегося скупого кощея. Эта грандиозная по объему, почти тысячелетняя рукописная «parodia sacra» есть замечательный, еще плохо прочитанный документ напряженной борьбы и взаимоосвещения языков, происходивших на всей территории Западной Европы. Это языковая драма, разыгранная как веселый фарс. Это — языковые сатурналии — Lingua sacra pileata [1].

Священное латинское слово — чужеродное тело, вторгшееся в организм европейских языков. На протяжении всего средневековья организмы национальных языков это тело выталкивали. Выталкивалась не вещь, а осмысленное слово, населившее все верхние этажи национального идеологического мышления. Выталкивание чужеродного священного слова носило диалогизованный характер и проводилось под прикрытием праздничного и рекреационного смеха. Так в древнейших формах народно-праздничного веселья прогоняли старого царя, старый год, зиму, пост. Такова «parodia sacra».

---

[1] Священный язык в праздничном колпаке *(лат.)*.

Но и вся остальная латинская литература средневековья является, в сущности, большим и сложным диалогизованным гибридом. Недаром Пауль Леманн определяет ее как усвоение, переработку и имитирование чужого добра, то есть чужого слова. Взаимоориентация с чужим словом проходит по всему диапазону тонов — от благоговейного принятия до пародийного высмеивания, причем весьма часто трудно установить, где именно кончается благоговение и начинается высмеивание. Совершенно как в романе нового времени, где часто не знаешь, где кончается прямое авторское слово и начинается пародийное или стилизующее разыгрывание языка героев. Только здесь — в латинской литературе средневековья — сложный и противоречивый процесс принятия и отталкивания чужого слова, благоговейного вслушивания в него и его высмеивания совершался в грандиозных масштабах всего западноевропейского мира и оставил неизгладимый след в литературно-языковом сознании народов.

Рядом с латинской пародией существовала, как мы уже говорили, смешанная пародия. Это уже вполне развернутый намеренный диалогизованный двуязычный (иногда триязычный) гибрид. В этой двуязычной литературе средневековья мы также найдем все возможные типы отношения к чужому слову — от благоговения до беспощадного высмеивания. Например, во Франции были распространены так называемые «épîtres farcies». Здесь стих Священного писания (читаемых во время мессы апостольских посланий) сопровождается французскими восьмисложными стихами, благоговейно переводящими и перефразирующими латинский текст. Такой же благоговейно-комментирующий характер носит французский язык в ряде смешанных молитв. Вот, например, отрывок из смешанного «Pater noster» XIII века (начало последней строфы):

Sed libera nos, mais delivre nous, Sire,
a malo, de tout mal et de cruel martire[1].

В этом гибриде французская реплика благоговейно и подтверждающе переводит и дополняет латинскую реплику.

---

[1] Но избави нас, но избави нас, Господине, от лукавого, от всякого зла и жестокого мученичества *(лат. и старофранц.)*.

Но вот начало «Pater noster» XIV века, изображающего бедствия войны:

Pater noster, tu n'ies pas foulz
Quar tu t'ies mis en grand repos
Qui es montés haut in celis[1].

Здесь французская реплика резко высмеивает священное латинское слово. Она перебивает начальные слова молитвы и изображает пребывание на небесах как весьма спокойную позицию по отношению к земным бедствиям. Стиль французской реплики не корреспондирует здесь высокому стилю молитвы, как в первом примере, и нарочито вульгаризован. Это — грубая земная реплика на неземную елейность молитвы.

Смешанных текстов разной степени благоговейности и разной степени пародийности чрезвычайно много. Общеизвестны смешанные стихи из «Carmina burana». Напомню еще о смешанном языке литургических драм. Народные языки здесь очень часто служат снижающей комической репликой на высокие латинские части драмы.

Смешанная литература средневековья — также весьма важный и интересный документ борьбы и взаимоосвещения языков.

Нет надобности распространяться о грандиозной пародийно-травестирующей литературе средневековья на национальных народных языках. Эта литература создала полную смеховую надстройку над всеми серьезными прямыми жанрами. Здесь, как и в Риме, стремились к полноте смехового дублирования. Напомню о роли средневековых шутов, этих профессиональных создателей второго плана, своим смеховым дублированием воссоздававших целостность серьезно-смехового слова. Напомню о всякого рода смеховых интермедиях и антрактах, игравших роль греческой четвертой драмы или римского веселого exodium'a. Яркий образец такого смехового дублирования — второй шутовской план в трагедиях и комедиях Шекспира. Отзвуки этого смехового параллелизма живы еще и сегодня, например, в довольно обычном дублировании цирковым клоуном серьезных и опасных

---

[1] «Отче наш, ты не глуп, так как устроился, забравшись высоко весьма спокойно на небесех». См.: Eero Ilvoonen. Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge. Helsingfors, 1914.

номеров программы или в полушутовской роли нашего конферансье.

Все пародийно-травестирующие формы средневековья, как и в античном мире, тяготели к народно-праздничному веселью, носившему на протяжении всего средневековья карнавальный характер и сохранившему в себе неистребимые следы сатурналий.

На исходе средних веков и в эпоху Возрождения пародийно-травестирующее слово прорвало все преграды. Оно ворвалось во все строгие и замкнутые прямые жанры; оно громко звучит в эпосе шпильманов и кантасториев; оно проникло в высокий рыцарский роман. Дьяблерия почти заслонила мистерию, частью которой она была. Появляются такие большие и в высшей степени существенные жанры, как соти. Появляется, наконец, великий роман эпохи Возрождения — романы Рабле и Сервантеса. Именно в этих двух произведениях романное слово, подготовленное всеми разобранными выше формами, а также и античным наследием, раскрыло свои возможности и сыграло титаническую роль в формировании нового литературно-языкового сознания.

Взаимоосвещение языков в процессе ликвидации двуязычия достигло в эпоху Возрождения своей высшей точки. Оно, кроме того, чрезвычайно усложнилось. Историк французского языка Фердинанд Брюно во втором томе своего классического труда ставит вопрос: как могла быть разрешена задача перехода на народный язык именно в эпоху Ренессанса с его классицистическими тенденциями? Он совершенно правильно отвечает, что самое стремление Ренессанса восстановить латинский язык в его классической чистоте неизбежно превращало его в мертвый язык. Классическую цицероновскую чистоту латыни нельзя было выдержать, пользуясь ею в жизненном обиходе и в предметном мире XVI века, выражая на ней понятия и вещи современности. Восстановление классически чистой латыни ограничивало область ее применения, в сущности, только сферой стилизации. Совершилось как бы примеривание языка к новому миру. Язык оказался тесен. В то же время классическая латынь осветила лицо средневековой латыни. Это лицо оказалось уродливым; увидеть это лицо можно было только в свете латыни классической. И вот создался замечательный образ языка — «Письма темных людей».

Эта сатира — сложный намеренный языковой гибрид. Язык темных людей пародируется, то есть определенным образом сгущается, утрируется, типизируется — на фоне корректной и правильной латыни гуманистов. В то же время за латинским языком темных людей резко просвечивает их родной немецкий язык: они пользуются синтаксическими конструкциями немецкого языка и наполняют их латинскими словами, кроме того, специфические немецкие выражения они буквально переводят на латынь; интонация у них грубая, немецкая. С точки зрения темных людей, это гибрид не намеренный; они пишут, как умеют. Но этот латино-немецкий гибрид намеренно утрирован и освещен пародирующей волей авторов сатиры. Нужно, однако, заметить, что языковая сатира эта носит несколько кабинетный и иногда абстрактно-грамматический характер.

Поэзия макароников — также сложная языковая сатира, но это не пародия на кухонную латынь; это — снижающая травестия латыни цицеронианских пуристов с их высокой и строгой лексикологической нормой. Макароники работают правильными латинскими конструкциями (в отличие от темных людей), но в эти конструкции они в изобилии вводят слова родного вульгарного языка (итальянского), придав им внешне латинское оформление. Активным фоном восприятия является итальянский язык и стиль низких жанров — фацетий, новелл и т. п.— с подчеркнуто снижающей материально-телесной тематикой. Язык цицеронианцев инвольвировал высокий стиль, он был, в сущности, не языком, а стилем. Этот стиль и пародируют макароники.

В языковых сатирах эпохи Возрождения («Письма темных людей», поэзия макароников) взаимоосвещаются, таким образом, три языка: средневековая латынь, очищенная строгая латынь гуманистов и национальный вульгарный язык. Одновременно здесь взаимоосвещаются два мира: средневековый и новый, народно-гуманистический. Мы слышим здесь тот же фольклорный спор старого с новым; мы слышим здесь то же фольклорное посрамление и осмеяние старого — старой власти, старой правды, старого слова.

«Письма темных людей», поэзия макароников и ряд других аналогичных явлений показывают, насколько сознательно протекал процесс взаимоосвещения языков и их примеривания к действительности и к эпохе. Они

показывают далее, насколько были неотделимы друг от друга языковые и миросозерцательные формы. Они показывают, наконец, насколько старый и новый миры характеризовались именно своими языками, образами своих языков. Языки спорили друг с другом, но этот спор, как и всякий спор больших и существенных культурно-исторических сил, нельзя передать ни с помощью отвлеченно-смыслового, ни с помощью чисто драматического диалога, но лишь с помощью сложных диалогизованных гибридов. Такими гибридами, но одноязычными стилистическими, были и великие романы эпохи Возрождения.

В процессе языковой смены пришли в новое движение и диалекты внутри национальных языков. Их глухое и темное сосуществование кончилось. Их своеобразие стало по-новому ощущаться в свете слагающейся и централизующей общей нормы национального языка. Высмеивание диалектологических особенностей, передразнивание языковых и речевых манер населения различных областей и городов страны принадлежит к древнейшему фонду образов языка каждого народа. Но в эпоху Возрождения это взаимное передразнивание различных групп народа в свете общего взаимоосвещения языков и в процессе создания общенациональной нормы народного языка приобретает новое существенное значение. Пародийные образы диалектов начинают получать более глубокое художественное оформление и начинают проникать в большую литературу.

Так, в комедии дель арте итальянские диалекты срастаются с определенными типами-масками этой комедии. Комедию дель арте в этом отношении можно назвать комедией диалектов. Это — намеренный диалектологический гибрид.

Так происходило взаимоосвещение языков в эпоху создания европейского романа. Смех и многоязычие подготовили романное слово нового времени.

* * *

Мы коснулись в нашей статье только двух факторов, действовавших в предыстории романного слова. Очень важной задачей является также изучение тех речевых жанров, преимущественно фамильярных пластов народ-

ного языка, которые сыграли огромную роль в формировании романного слова и которые в преобразованном виде вошли в состав романного жанра. Но это уже выходит за пределы нашей работы. Здесь же, в заключение, нам хотелось бы только подчеркнуть, что романное слово рождалось и развивалось не в узколитературном процессе борьбы направлений, стилей, отвлеченных мировоззрений, а в сложной многовековой борьбе культур и языков. Оно связано с большими сдвигами и кризисами в судьбах европейских языков и речевой жизни народов. В узкие рамки истории литературных стилей предыстория романного слова не укладывается.

1940

ЭПОС И РОМАН

(О методологии исследования романа)

Изучение романа как жанра отличается особыми трудностями. Это обусловлено своеобразием самого объекта: роман — единственный становящийся и еще неготовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершаются при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей.

Остальные жанры как жанры, то есть как некие твердые формы для отливки художественного опыта, мы знаем в уже готовом виде. Древний процесс их формирования лежит вне исторически документированного наблюдения. Эпопею мы находим не только давно готовым, но уже и глубоко состарившимся жанром. То же самое можно сказать, с некоторыми оговорками, о других основных жанрах, даже о трагедии. Известная нам исто-

рическая жизнь их есть их жизнь как готовых жанров с твердым и уже мало пластичным костяком. У каждого из них есть канон, который действует в литературе как реальная историческая сила.

Все эти жанры или, во всяком случае, их основные элементы гораздо старше письменности и книги, и свою исконную устную и громкую природу они сохраняют в большей или меньшей степени еще и до нынешнего дня. Из больших жанров один роман моложе письма и книги, и он один органически приспособлен к новым формам немого восприятия, то есть к чтению. Но главное — роман не имеет такого канона, как другие жанры: исторически действенны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон как таковой. Изучение других жанров аналогично изучению мертвых языков; изучение же романа — изучению живых языков, притом молодых.

Этим и создается необычайная трудность теории романа. Ведь эта теория имеет, в сущности, совершенно иной объект изучения, чем теория других жанров. Роман — не просто жанр среди жанров. Это единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров. Это единственный жанр, рожденный и вскормленный новой эпохой мировой истории и поэтому глубоко сродный ей, в то время как другие большие жанры получены ею по наследству в готовом виде и только приспособляются — одни лучше, другие хуже — к новым условиям существования. По сравнению с ними роман представляется существом иной породы. Он плохо уживается с другими жанрами. Он борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые, жанры разлагаются. Недаром лучшая книга по истории античного романа — книга Эрвина Роде — не столько рассказывает его историю, сколько изображает процесс разложения всех больших высоких жанров на античной почве.

Очень важна и интересна проблема взаимодействия жанров в единстве литературы данного периода. В некоторые эпохи — в классический период греческой, в золотой век римской литературы, в эпоху классицизма — в большой литературе (то есть в литературе господствующих социальных групп) все жанры в известной мере гармонически дополняют друг друга и вся литература, как совокупность жанров, есть в значительной мере некое органическое целое высшего порядка. Но характер-

но: роман в это целое никогда не входит, он не участвует в гармонии жанров. В эти эпохи роман ведет неофициальное существование за порогом большой литературы. В органическое целое литературы, иерархически организованное, входят только готовые жанры со сложившимися и определенными жанровыми лицами. Они могут взаимно ограничиваться и взаимно дополнять друг друга, сохраняя свою жанровую природу. Они едины и родственны между собой по своим глубинным структурным особенностям.

Большие органические поэтики прошлого — Аристотеля, Горация, Буало — проникнуты глубоким ощущением целого литературы и гармоничности сочетания в этом целом всех жанров. Они как бы конкретно слышат эту гармонию жанров. В этом — сила, неповторимая целостная полнота и исчерпанность этих поэтик. Все они последовательно игнорируют роман. Научные поэтики XIX века лишены этой целостности: они эклектичны, описательны, стремятся не к живой и органической, а к абстрактно-энциклопедической полноте, они ориентируются не на действительную возможность сосуществования определенных жанров в живом целом литературы данной эпохи, а на их сосуществование в максимально полной хрестоматии. Они, конечно, уже не игнорируют романа, но они просто прибавляют его (на почетном месте) к существующим жанрам (так, как жанр среди жанров, он входит и в хрестоматию; но в живое целое литературы роман входит совершенно по-другому).

Роман, как мы уже сказали, плохо уживается с другими жанрами. Ни о какой гармонии на основе взаиморазграничения и взаимодополнения не может быть и речи. Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их. Историки литературы склонны иногда видеть в этом только борьбу литературных направлений и школ. Такая борьба, конечно, есть, но она — явление периферийное и исторически мелкое. За нею нужно суметь увидеть более глубокую и историческую борьбу жанров, становление и рост жанрового костяка литературы.

Особенно интересные явления наблюдаются в те эпохи, когда роман становится ведущим жанром. Вся литература тогда бывает охвачена процессом становления

и своего рода «жанровым критицизмом». Это имело место в некоторые периоды эллинизма, в эпоху позднего средневековья и Ренессанса, но особенно сильно и ярко со второй половины XVIII века. В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизируются»: романизируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, «Чайльд Гарольд» и особенно «Дон-Жуан» Байрона), даже лирика (резкий пример — лирика Гейне). Те же жанры, которые упорно сохраняют свою старую каноничность, приобретают характер стилизации. Вообще всякая строгая выдержанность жанра помимо художественной воли автора начинает отзываться стилизацией, а то и пародийной стилизацией. В присутствии романа, как господствующего жанра, по-новому начинают звучать условные языки строгих канонических жанров, иначе, чем они звучали в эпохи, когда романа не было в большой литературе.

Пародийные стилизации прямых жанров и стилей занимают в романе существенное место. В эпоху творческого подъема романа — и в особенности в периоды подготовки этого подъема — литература наводняется пародиями и травестиями на все высокие жанры (именно на жанры, а не на отдельных писателей и направления) — пародиями, которые являются предвестниками, спутниками и своего рода этюдами к роману. Но характерно, что роман не дает стабилизоваться ни одной из собственных разновидностей. Через всю историю романа тянется последовательное пародирование или травестирование господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизоваться: пародии на рыцарский роман (первая пародия на авантюрный рыцарский роман относится к XIII веку, это «Dit d'aventures»), на роман барокко, на пастушеский роман («Экстравагантный пастушок» Сореля), на сентиментальный роман (у Филдинга, «Грандисон Второй» Музеуса) и т. д. Эта самокритичность романа — замечательная черта его как становящегося жанра.

В чем выражается отмеченная нами выше романизация других жанров? Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет «романных» пластов литературного языка, они диалогизуются, в них, далее, широко проникают смех, ирония, юмор, элементы самопародирова-

ния, наконец, — и это самое главное, — роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим). Все эти явления, как мы увидим дальше, объясняются транспонировкой жанров в новую особую зону построения художественных образов (зону контакта с настоящим в его незавершенности), зону, впервые освоенную романом.

Конечно, явление романизации нельзя объяснять только прямым и непосредственным влиянием самого романа. Даже там, где такое влияние может быть точно установлено и показано, оно неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют и роман, которые обусловили господство романа в данную эпоху. Роман — единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности. Только становящийся сам может понять становление. Роман стал ведущим героем драмы литературного развития нового времени именно потому, что он лучше всего выражает тенденции становления нового мира, ведь это — единственный жанр, рожденный этим новым миром и во всем соприродный ему. Роман во многом предвосхищал и предвосхищает будущее развитие всей литературы. Поэтому, приходя к господству, он содействует обновлению всех других жанров, он заражает их становлением и незавершенностью. Он властно вовлекает их в свою орбиту именно потому, что эта орбита совпадает с основным направлением развития всей литературы. В этом исключительная важность романа и как объекта изучения для теории и для истории литературы.

Историки литературы, к сожалению, обычно сводят эту борьбу романа с другими готовыми жанрами и все явления романизации к жизни и борьбе школ и направлений. Романизированную поэму, например, они называют «романтической поэмой» (это верно) и думают, что этим все сказано. За поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры, а направления и школы — героями только второго и третьего порядка.

Теория литературы обнаруживает в отношении романа свою полную беспомощность. С другими жанрами она

работает уверенно и точно — это готовый и сложившийся объект, определенный и ясный. Во все классические эпохи своего развития эти жанры сохраняют свою устойчивость и каноничность; их вариации по эпохам, направлениям и школам периферийны и не задевают их затвердевшего жанрового костяка. В сущности, теория этих готовых жанров и до наших дней почти ничего не смогла прибавить существенного к тому, что было сделано еще Аристотелем. Его поэтика остается незыблемым фундаментом теории жанров (хотя иногда он так глубоко залегает, что его и не увидишь). Все обстоит благополучно, пока дело не коснется романа. Но уже и романизированные жанры ставят теорию в тупик. На проблеме романа теория жанров оказывается перед необходимостью коренной перестройки.

Благодаря кропотливому труду ученых накоплен громадный исторический материал, освещен ряд вопросов, связанных с происхождением отдельных разновидностей романа, но проблема жанра в его целом не нашла сколько-нибудь удовлетворительного принципиального разрешения. Его продолжают рассматривать как жанр среди других жанров, пытаются фиксировать его отличия как готового жанра от других готовых жанров, пытаются вскрыть его внутренний канон как определенную систему устойчивых и твердых жанровых признаков. Работы о романе сводятся в огромном большинстве случаев к возможно более полным регистрации и описанию романных разновидностей, но в результате таких описаний никогда не удается дать сколько-нибудь охватывающей формулы для романа как жанра. Более того, исследователям не удается указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью.

Вот примеры таких «оговорочных» признаков: роман — многоплановый жанр, хотя существуют и замечательные однопланные романы; роман — остросюжетный и динамический жанр, хотя существуют романы, достигающие предельной для литературы чистой описательности; роман — проблемный жанр, хотя массовая романная продукция являет недоступный ни для одного жанра образец чистой занимательности и бездумности; роман — любовная история, хотя величайшие образцы европейского романа вовсе лишены любовного элемента; ро-

ман — прозаический жанр, хотя и существуют замечательные стихотворные романы. Подобного рода «жанровых признаков» романа, уничтожаемых честно присоединенной к ним оговоркой, можно, конечно, привести еще немало.

Гораздо интереснее и последовательнее те нормативные определения романа, которые даются самими романистами, выдвигающими определенную романную разновидность и объявляющими ее единственно правильной, нужной и актуальной формой романа. Таково, например, известное предисловие Руссо к «Новой Элоизе», предисловие Виланда к «Агатону», Вецеля к «Тобиасу Кнауту»; таковы многочисленные декларации и высказывания романтиков вокруг «Вильгельма Мейстера» и «Люцинды» и др. Такие высказывания, не пытающиеся обнять все разновидности романа в эклектическом определении, сами зато участвуют в живом становлении романа как жанра. Они часто глубоко и верно отражают борьбу романа с другими жанрами и с самим собою (в лице других господствующих и модных разновидностей романа) на определенном этапе его развития. Они ближе подходят к пониманию особого положения романа в литературе, несоизмеримого с другими жанрами.

Особое значение в этой связи получает ряд высказываний, сопровождавших создание нового типа романа в XVIII веке. Открывается этот ряд рассуждениями Филдинга о романе и его герое в «Томе Джонсе». Его продолжением является предисловие Виланда к «Агатону», а самым существенным звеном — «Опыт о романе» Бланкенбурга. Завершением же этого ряда является, в сущности, теория романа, данная позже Гегелем. Для всех этих высказываний, отражающих становление романа на одном из его существенных этапов («Том Джонс», «Агатон», «Вильгельм Мейстер»), характерны следующие требования к роману: 1) роман не должен быть «поэтичным» в том смысле, в каком поэтическими являются остальные жанры художественной литературы; 2) герой романа не должен быть «героичным» ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова: он должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные; 3) герой должен быть показан не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью; 4) роман должен стать для

современного мира тем, чем эпопея являлась для древнего мира (эта мысль со всею четкостью была высказана Бланкенбургом и затем повторена Гегелем).

Все эти утверждения-требования имеют весьма существенную и продуктивную сторону — это критика с точки зрения романа других жанров и их отношения к действительности: их ходульной героизации, их условности, их узкой и нежизненной поэтичности, их однотонности и абстрактности, готовости и неизменности их героев. Здесь дается, в сущности, принципиальная критика литературности и поэтичности, свойственных другим жанрам и предшествующим разновидностям романа (барочному героическому роману и сентиментальному роману Ричардсона). Эти высказывания подкрепляются в значительной мере и практикою этих романистов. Здесь роман — как его практика, так и связанная с нею теория — выступает прямо и осознанно, как критический и самокритический жанр, долженствующий обновить самые основы господствующей литературности и поэтичности. Сопоставление романа с эпосом (и противопоставление их) является, с одной стороны, моментом в критике других литературных жанров (в частности, самого типа эпической героизации), с другой же стороны, имеет целью поднять значение романа как ведущего жанра новой литературы.

Приведенные нами утверждения-требования являются одной из вершин самоосознания романа. Это, конечно, не теория романа. Большой философской глубиной эти утверждения также не отличаются. Но тем не менее они свидетельствуют о природе романа как жанра не меньше, если не больше существующих теорий романа.

В дальнейшем я делаю попытку подойти к роману именно как к становящемуся жанру, идущему во главе процесса развития всей литературы нового времени. Я не строю определения действующего в литературе (в ее истории) канона романа как системы устойчивых жанровых признаков. Но я пытаюсь нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности, определяющие направление его собственной изменчивости и направление его влияния и воздействия на остальную литературу.

Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с

многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временны́х координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности.

Все эти три особенности романа органически связаны между собою, и все они обусловлены определенным переломным моментом в истории европейского человечества: выходом его из условий социально замкнутого и глухого полупатриархального состояния в новые условия международных, междуязычных связей и отношений. Европейскому человечеству открылось и стало определяющим фактором его жизни и мышления многообразие языков, культур и времен.

Первую стилистическую особенность романа, связанную с активным многоязычием нового мира, новой культуры и нового литературно-творческого сознания, я рассматривал в другой своей работе[1]. Напомню вкратце лишь самое основное.

Многоязычие имело место всегда (оно древнее канонического и чистого одноязычия), но оно не было творческим фактором, художественно-намеренный выбор не был творческим центром литературно-языкового процесса. Классический грек ощущал и «языки», и эпохи языка, многообразные греческие литературные диалекты (трагедия — многоязычный жанр), но творческое сознание реализовало себя в замкнутых чистых языках (хотя бы фактически и смешанных). Многоязычие было упорядочено и канонизовано между жанрами.

Новое культурное и литературно-творческое сознание живет в активно-многоязычном мире. Мир стал таким раз и навсегда и безвозвратно. Кончился период глухого и замкнутого сосуществования национальных языков. Языки взаимоосвещаются; ведь один язык может увидеть себя только в свете другого языка. Кончилось также наивное и упроченное сосуществование «языков» внутри данного национального языка, то есть сосуществование территориальных диалектов, социальных и профессиональных диалектов и жаргонов, литературного языка, жанровых языков внутри литературного языка, эпох в языке и т. д.

---

[1] См. статью «Из предыстории романного слова» в наст. изд.

Все это пришло в движение и вступило в процесс активного взаимодействия и взаимоосвещения. Слово, язык стали иначе ощущаться, и объективно они перестали быть тем, чем они были. В условиях этого внешнего и внутреннего взаимоосвещения языков каждый данный язык, даже при условии абсолютной неизменности его языкового состава (фонетики, словаря, морфологии и т. д.), как бы рождается заново, становится качественно другим для творящего на нем сознания.

В этом активно-многоязычном мире между языком и его предметом, то есть реальным миром, устанавливаются совершенно новые отношения, чреватые громадными последствиями для всех готовых жанров, сложившихся в эпохи замкнутого и глухого одноязычия. В отличие от других больших жанров, роман сложился и вырос именно в условиях обостренной активизации внешнего и внутреннего многоязычия, это его родная стихия. Поэтому роман и мог стать во главе процесса развития и обновления литературы в языковом и стилистическом отношении.

Глубокое стилистическое своеобразие романа, определяемое его связью с условиями многоязычия, я пытался осветить в уже упомянутой работе.

Перехожу к двум другим особенностям, касающимся уже тематических моментов структуры романного жанра. Эти особенности лучше всего раскрываются и уясняются путем сопоставления романа с эпопеей.

В разрезе нашей проблемы эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией.

Остановимся подробнее на каждой из этих конститутивных черт эпопеи.

Мир эпопеи — национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших». Дело не в том, что это прошлое является содержанием эпопеи. Отнесенность изображаемого мира в прошлое,

причастность его прошлому — конститутивная формальная черта эпопеи как жанра. Эпопея никогда не была поэмой о настоящем, о своем времени (став только для потомков поэмой о прошлом). Эпопея как известный нам определенный жанр с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (то есть установка произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недосягаемом для него прошлом, благоговейная установка потомка. Эпическое слово по своему стилю, тону, характеру образности бесконечно далеко от слова современника о современнике, обращенного к современникам («Онегин, добрый мой приятель, родился на брегах Невы, где, может быть, родились вы, или блистали, мой читатель...»). И певец и слушатель, имманентные эпопее как жанру, находятся в одном времени и на одном ценностном (иерархическом) уровне, но изображаемый мир героев стоит на совершенно ином и недосягаемом ценностно-временно́м уровне, отделенном эпической дистанцией. Посредствует между ними национальное предание. Изображать событие на одном ценностно-временном уровне с самим собою и со своими современниками(а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла) — значит совершить радикальный переворот, переступить из эпического мира в романный.

Конечно, и «мое время» можно воспринять как героическое эпическое время, с точки зрения его исторического значения, дистанциированно, как бы из дали времен (не от себя, современника, а в свете будущего), а прошлое можно воспринять фамильярно (как мое настоящее). Но тем самым мы воспринимаем не настоящее в настоящем и не прошлое в прошлом; мы изъемлем себя из «моего времени», из зоны его фамильярного контакта со мной.

Мы говорим об эпопее как об определенном реальном дошедшем до нас жанре. Мы находим его уже совершенно готовым, даже застывшим и почти омертвевшим жанром. Его совершенство, выдержанность и абсолютная художественная ненаивность говорят о его старости как жанра, о его длительном прошлом. Но об этом прошлом мы можем только гадать, и нужно прямо сказать, что гадаем мы об этом пока весьма плохо. Тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпопей и созданию жанровой эпичес-

кой традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что совершившиеся события, — этих предполагаемых песен мы не знаем. О том, каковы были эти первичные песни аэдов или кантилены, мы можем поэтому только гадать. И у нас нет никаких оснований думать, что они были более похожи на поздние (известные нам) эпические песни, чем, например, на наш злободневный фельетон или на злободневные частушки. Те эпические героизующие песни о современниках, которые нам доступны и вполне реальны, возникли уже после сложения эпопей, уже на почве древней и могучей эпической традиции. Они переносят на современные события и на современников готовую эпическую форму, то есть переносят на них ценностно-временную форму прошлого, приобщают их к миру отцов, начал и вершин, как бы канонизуют их при жизни. В условиях патриархального строя представители господствующих групп в известном смысле принадлежат как таковые к миру «отцов» и отделены от остальных почти «эпической» дистанцией. Эпическое приобщение к миру предков и зачинателей героя-современника есть специфическое явление, выросшее на почве давно готовой эпической традиции и потому столь же мало объясняющее происхождение эпопеи, как, например, неоклассическая ода.

Каково бы ни было ее происхождение, дошедшая до нас реальная эпопея есть абсолютно готовая и весьма совершенная жанровая форма, конститутивной чертой которой является отнесение изображаемого ею мира в абсолютное прошлое национальных начал и вершин. Абсолютное прошлое — это есть специфическая ценностная (иерархическая) категория. Для эпического мировоззрения «начало», «первый», «зачинатель», «предок», «бывший раньше» и т. п. — не чисто временны́е, а ценностно-временны́е категории, это ценностно-временна́я превосходная степень, которая реализуется как в отношении людей, так и в отношении всех вещей и явлений эпического мира: в этом прошлом — все хорошо, и все существенно хорошее («первое») — только в этом прошлом. Эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен. Так утверждает форма эпопеи.

Память, а не познание есть основная творческая способность и сила древней литературы. Так было, и из-

менить этого нельзя; предание о прошлом священно. Нет еще сознания относительности всякого прошлого.

Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман. В эпоху эллинизма возникает контакт с героями троянского эпического цикла; эпос превращается в роман. Эпический материал транспонируется в романный, в зону контакта, пройдя через стадию фамильяризации и смеха. Когда роман становится ведущим жанром, ведущей философской дисциплиной становится теория познания.

Эпическое прошлое недаром названо «абсолютным прошлым», оно, как одновременно и ценностное (иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, то есть лишено тех постепенных чисто временных переходов, которые связывали бы его с настоящим. Оно отгорожено абсолютною гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели. Эта грань, следовательно, имманентна самой форме эпопеи и ощущается, звучит в каждом слове ее.

Уничтожить эту грань — значит уничтожить форму эпопеи как жанра. Но именно потому, что оно отгорожено от всех последующих времен, эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто, как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. В нем не оставлено никаких лазеек в будущее; оно довлеет себе, не предполагает никакого продолжения и не нуждается в нем. Временные и ценностные определения здесь слиты в одно неразрывное целое (как они слиты и в древних семантических пластах языка). Все, что приобщено к этому прошлому, приобщено тем самым к подлинной существенности и значительности, но вместе с тем оно приобретает завершенность и конченность, лишается, так сказать, всех прав и возможностей на реальное продолжение. Абсолютная завершенность и замкнутость — замечательная черта ценностно-временного эпического прошлого.

Переходим к преданию. Эпическое прошлое, отгороженное непроницаемой гранью от последующих времен, сохраняется и раскрывается только в форме национального предания. Эпопея опирается только на это предание. Дело не в том, что это фактический источник эпо-

пеи, — важно, что опора на предание имманентна самой форме эпопеи, как имманентно ей и абсолютное прошлое. Эпическое слово есть слово по преданию. Эпический мир абсолютного прошлого по самой природе своей недоступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной точки зрения и оценки. Его нельзя увидеть, пощупать, потрогать, на него нельзя взглянуть с *любой* точки зрения, его нельзя испытывать, анализировать, разлагать, проникать в его нутро. Он дан только как предание, священное и непререкаемое, инвольвирующее общезначимую оценку и требующее пиететного к себе отношения. Повторяем и подчеркиваем: дело не в фактических источниках эпопеи, и не в содержательных ее моментах, и не в декларациях ее авторов, — все дело в конститутивной для жанра эпопеи формальной черте ее (точнее, формально-содержательной): опора на безличное непререкаемое предание, общезначимость оценки и точки зрения, исключающая всякую возможность иного подхода, глубокая пиететность в отношении предмета изображения и самого слова о нем как слова предания.

Абсолютное прошлое как предмет эпопеи и непререкаемое предание как единственный источник ее определяют и характер эпической дистанции, то есть третьей конститутивной черты эпопеи как жанра. Эпическое прошлое, как мы говорили, замкнуто в себе и отграничено непроницаемой преградой от последующих времен, и прежде всего от того вечно длящегося настоящего детей и потомков, в котором находятся певец и слушатели эпопеи, совершается событие их жизни и осуществляется эпический сказ. С другой стороны, предание отгораживает мир эпопеи от личного опыта, от всяких новых узнаваний, от всякой личной инициативы в его понимании и истолковании, от новых точек зрения и оценок. Эпический мир завершен сплошь и до конца не только как реальное событие отдаленного прошлого, но и в своем смысле и своей ценности: его нельзя ни изменить, ни переосмыслить, ни переоценить. Он готов, завершен и неизменен и как реальный факт, и как смысл, и как ценность. Этим и определяется абсолютная эпическая дистанция. Эпический мир можно только благоговейно принимать, но к нему нельзя прикасаться, он вне района изменяющей и переосмысливающей человеческой активности. Эта дистанция существует не только в отношении эпического материала, то есть изображаемых событий и

героев, но и в отношении точки зрения на них и их оценок; точка зрения и оценка срослись с предметом в неразрывное целое; эпическое слово неотделимо от своего предмета, ибо для его семантики характерна абсолютная сращенность предметных и пространственно-временных моментов с ценностными (иерархическими). Эта абсолютная сращенность и связанная с нею несвобода предмета впервые могли быть преодолены только в условиях активного многоязычия и взаимоосвещения языков (и тогда эпопея стала полуусловным и полумертвым жанром).

Благодаря эпической дистанции, исключающей всякую возможность активности и изменения, эпический мир и приобретает свою исключительную завершенность не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения его смысла и ценности. Эпический мир строится в зоне абсолютного далевого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим.

Охарактеризованные нами три конститутивных черты эпопеи в большей или меньшей степени присущи и остальным высоким жанрам классической античности и средневековья. В основе всех этих готовых высоких жанров лежит та же оценка времен, та же роль предания, аналогичная иерархическая дистанция. Ни для одного высокого жанра современная действительность как таковая не является допустимым объектом изображения. Современная действительность может входить в высокие жанры лишь в своих иерархически-высших пластах, уже дистанциированных своим положением в самой действительности. Но, входя в высокие жанры (например, в одах Пиндара, у Симонида), события, победители и герои «высокой» современности как бы приобщаются к прошлому, вплетаются путем разных посредствующих звеньев и связей в единую ткань героического прошлого и предания. Свою ценность, свою высоту они получают именно через это приобщение к прошлому как источнику всякой подлинной существенности и ценности. Они, так сказать, изъемлются из современности с ее незавершенностью, нерешенностью, открытостью, возможностью переосмыслений и переоценок. Они подымаются на ценностный уровень прошлого и приобретают в нем свою завершенность. Нельзя забывать, что «абсолютное прошлое» не есть время в нашем ограниченном и точном смыс-

ле слова, но есть некая ценностно-временна́я иерархическая категория.

Нельзя быть великим в своем времени, величие всегда апеллирует к потомкам, для которых оно станет прошлым (окажется в далевом образе), станет объектом памяти, а не объектом живого ви́дения и контакта. В жанре «памятника» поэт строит свой образ в будущем далевом плане потомков (ср. надписи восточных деспотов и надписи Августа). В мире памяти явление оказывается в совершенно особом контексте, в условиях совершенно особой закономерности, в иных условиях, чем в мире живого ви́дения и практического и фамильярного контакта. Эпическое прошлое — особая форма художественного восприятия человека и события. Она почти полностью покрывала собой художественное восприятие и изображение вообще. Художественное изображение — изображение sub specie aeternitatis [1]. Изображать, увековечивать художественным словом можно и должно только то, что достойно быть вспомянутым, что должно быть сохранено в памяти потомков; для потомков создается образ, и в предвосхищаемом далевом плане потомков этот образ формируется. Современность для современности (не претендующая на память) отмечается в глине, современность для будущего (для потомков) — в мраморе и меди.

Важно соотношение времен: ценностный акцент лежит не на будущем, не ему служат, не перед ним существуют заслуги (они — перед лицом вневременной вечности), но служат будущей памяти о прошлом, служат расширению мира абсолютного прошлого, обогащению его новыми образами (за счет современности) — мира, который всегда принципиально противостоит всякому преходящему прошлому.

В готовых высоких жанрах сохраняет свое значение и предание, хотя его роль в условиях открытого личного творчества становится более условной, чем в эпопее.

В общем, мир большой литературы классической эпохи проецирован в прошлое, в далевой план памяти, но не в реальное относительное прошлое, связанное с настоящим непрерывными временны́ми переходами, а в ценностное прошлое начал и вершин. Прошлое это дистанциировано, завершено и замкнуто, как круг. Это

---

[1] Перед лицом вечности (*лат.*).

не значит, конечно, что в нем самом нет никакого движения. Напротив, относительные временны́е категории внутри него богато и тонко разработаны (оттенки «раньше», «позже», последовательности моментов, быстроты, длительности и т. п.); наличествует высокая художественная техника времени. Но все точки этого замкнутого в круг и завершенного времени одинаково отстоят от реального и движущегося времени современности; оно в своем целом не локализовано в реальном историческом процессе, не соотнесено с настоящим и с будущим, оно, так сказать, содержит в себе самом всю полноту времен. В результате все высокие жанры классической эпохи, то есть вся большая литература, строятся в зоне далевого образа, вне всякого возможного контакта с настоящим в его незавершенности.

Современная действительность как таковая, то есть сохраняющая свое живое современное лицо, не могла, как мы уже говорили, стать объектом изображения высоких жанров. Современная действительность была действительностью «низшего» уровня по сравнению с эпическим прошлым. Менее всего могла она служить исходным пунктом художественного осмысления и оценки. Фокус такого осмысления и оценки мог находиться только в абсолютном прошлом. Настоящее — нечто преходящее, это текучесть, какое-то вечное продолжение без начала и без конца; оно лишено подлинной завершенности, а следовательно, и сущности. Будущее мыслилось либо как безразличное, по существу, продолжение настоящего, либо как конец, конечная гибель, катастрофа. Ценностно-временные категории абсолютного начала и аболютного конца имеют исключительное значение в ощущении времени и в идеологиях прошлых времен. Начало идеализуется, конец омрачняется (катастрофа, «гибель богов»). Это ощущение времени и определяемая им иерархия времен проникают собою все высокие жанры античности и средневековья. Они настолько глубоко проникли в самые основы жанров, что продолжают жить в них и в последующие эпохи — до XIX века и даже позже.

Идеализация прошлого в высоких жанрах имеет официальный характер. Все внешние выражения господствующей силы и правды (всего завершенного) сформированы в ценностно-иерархической категории прошлого, в дистанциированно-далевом образе (от жес-

та и одежды до стиля — все символы власти). Роман же связан с вечно живущей стихией неофициального слова и неофициальной мысли (праздничная форма, фамильярная речь, профанация).

Мертвых любят по-другому, они изъяты из сферы контакта, о них можно и должно говорить в ином стиле. Слово о мертвом стилистически глубоко отлично от слова о живом.

В высоких жанрах всякая власть и привилегия, всякая значительность и высота уходят из зоны фамильярного контакта в далевой план (одежда, этикет, стиль речи героя и стиль речи о нем). В установке на завершенность выражается классичность всех не романных жанров.

Современная действительность, текучее и преходящее, «низкое», настоящее — эта «жизнь без начала и конца» была предметом изображения только в низких жанрах. Но прежде всего она была основным предметом изображения в обширнейшей и богатейшей области народного смехового творчества. В указанной работе я старался показать громадное значение этой области — как в античном мире, так и в средние века — для рождения и формирования романного слова. Такое же значение она имела и для всех остальных моментов романного жанра на стадии их возникновения и раннего формирования. Именно здесь — в народном смехе — и нужно искать подлинные фольклорные корни романа. Настоящее, современность как таковая, «я сам», и «мои современники», и «мое время» были первоначально предметом амбивалентного смеха — и веселого и уничтожающего одновременно. Именно здесь складывается принципиально новое отношение к языку, к слову. Рядом с прямым изображением — осмеянием живой современности — здесь процветает пародирование и травестирование всех высоких жанров и высоких образов национального мифа. «Абсолютное прошлое» богов, полубогов и героев здесь — в пародиях и особенно в травестиях — «осовременивается»: снижается, изображается на уровне современности, в бытовой обстановке современности, на низком языке современности.

Из этой стихии народного смеха на классической почве непосредственно вырастает довольно обширная и разнообразная область античной литературы, которую сами древние выразительно обозначали, как «σπουδογέλο-

ιον», то есть область «серьезно-смехового». Сюда относятся малосюжетные мимы Софрона, вся буколическая поэзия, басня, ранняя мемуарная литература («Ἐπιδημίαι» Иона из Хиоса, «Ὁμιλίαι» Крития), памфлеты; сюда сами древние относили и «сократические диалоги» (как жанр), сюда, далее, относится римская сатира (Луцилий, Гораций, Персий, Ювенал), обширная литература «симпосионов», сюда, наконец, относится мениппова сатира (как жанр) и диалоги лукиановского типа. Все эти жанры, охватываемые понятием «серьезно-смехового», являются подлинными предшественниками романа; более того, некоторые из них суть жанры чисто романного типа, содержащие в себе в зародыше, а иногда и в развитом виде, основные элементы важнейших позднейших разновидностей европейского романа. Подлинный дух романа как становящегося жанра присутствует в них в несравненно большей степени, чем в так называемых «греческих романах» (единственный античный жанр, удостоенный этого имени). Греческий роман оказывал сильное влияние на европейский роман именно в эпоху барокко, то есть как раз в то время, когда началась разработка теории романа (аббат Huet) и когда уточнялся и закреплялся самый термин «роман». Поэтому из всех романных произведений античности он закрепился только за греческим романом. Между тем названные нами серьезно-смеховые жанры, хотя и лишены того твердого композиционно-сюжетного костяка, который мы привыкли требовать от романного жанра, предвосхищают более существенные моменты развития романа нового времени. Особенно касается это сократических диалогов, которые, перефразируя Фридриха Шлегеля, можно назвать «романами того времени», и затем мениппової сатиры (включая в нее и «Сатирикон» Петрония), роль которой в истории романа огромна и еще далеко не достаточно оценена наукой. Все эти серьезно-смеховые жанры были подлинным первым и существенным этапом развития романа как становящегося жанра.

В чем же романный дух этих серьезно-смеховых жанров, на чем основано их значение как первого этапа становления романа? Их предметом и, что еще важнее, исходным пунктом понимания, оценки и оформления служит современная действительность. Впервые предмет серьезного (правда, одновременно и смехового)

литературного изображения дан без всякой дистанции, на уровне современности, в зоне непосредственного и грубого контакта. Даже и там, где предметом изображения этих жанров служит прошлое и миф, эпическая дистанция отсутствует, ибо точку зрения дает современность. Особое значение в этом процессе уничтожения дистанции принадлежит смеховому началу этих жанров, почерпнутому из фольклора (народного смеха). Именно смех уничтожает эпическую и вообще всякую иерархическую — ценностно-удаляющую — дистанцию. В далевом образе предмет не может быть смешным; его необходимо приблизить, чтобы сделать смешным; все смешное близко; все смеховое творчество работает в зоне максимального приближения. Смех обладает замечательной силой приближать предмет, он вводит предмет в зону грубого контакта, где его можно фамильярно ощупывать со всех сторон, переворачивать, выворачивать наизнанку, заглядывать снизу и сверху, разбивать его внешнюю оболочку, заглядывать в нутро, сомневаться, разлагать, расчленять, обнажать и разоблачать, свободно исследовать, экспериментировать. Смех уничтожает страх и пиетет перед предметом, перед миром, делает его предметом фамильярного контакта и этим подготовляет абсолютно свободное исследование его. Смех — существеннейший фактор в создании той предпосылки бесстрашия, без которой невозможно реалистическое постижение мира. Приближая и фамильяризуя предмет, смех как бы передает его в бесстрашные руки исследовательского опыта — и научного и художественного — и служащего целям этого опыта свободного экспериментирующего вымысла. Смеховая и народно-языковая фамильяризация мира — исключительно важный и необходимый этап на пути становления свободного научно-познавательного и художественно-реалистического творчества европейского человечества.

План комического (смехового) изображения — специфический план как во временнóм, так и в пространственном отношении. Роль памяти здесь минимальна; памяти и преданию в мире комического нечего делать; осмеивают, чтобы забыть. Это зона максимально фамильярного и грубого контакта: смех — брань — побои. В основном это развенчание, то есть именно вывод предмета из далевого плана, разрушение эпической дистанции, штурм и разрушение далевого плана вообще.

В этом плане (плане смеха) предмет можно непочтительно обойти со всех сторон; более того, спина, задняя часть предмета (а также и его не подлежащее показу нутро) приобретают в этом плане особое значение. Предмет разбивают, обнажают (снимают иерархическое убранство): смешон голый объект, смешна и снятая, отделенная от лица «пустая» одежда. Происходит комическая операция расчленения.

Комическое разыгрывают (то есть осовременивают); предметом игры служит изначальная художественная символика пространства и времени: верх, низ, перед, зад, раньше, позже, первый, последний, прошлое, настоящее, короткое (мгновенное), долгое и т. п. Господствует художественная логика анализа, расчленения, умертвления.

Мы обладаем замечательным документом, отражающим одновременное рождение научного понятия и нового художественно-прозаического романного образа. Это — сократические диалоги. Все характерно в этом замечательном жанре, рожденном на исходе классической античности. Характерно, что он возникает как «апомнемоневмата», то есть как жанр мемуарного типа, как записи на основе личной памяти действительных бесед современников;[1] характерно, далее, что центральным образом жанра является говорящий и беседующий человек; характерно сочетание в образе Сократа, как центрального героя этого жанра, народной маски дуракане-понимающего, почти Маргита, с чертами мудреца высокого типа (в духе легенд о семи мудрецах); результат этого сочетания — амбивалентный образ мудрого незнания. Характерно амбивалентное самовосхваление в сократическом диалоге: я мудрее всех, потому что знаю, что ничего не знаю. На образе Сократа можно проследить новый тип прозаической героизации. Вокруг этого образа возникают карнавализованные легенды (например, его отношения с Ксантиппой); герой превращается в шута (ср. позднейшую карнавализацию легенд вокруг Данте, Пушкина и т. п.).

---

[1] «Память» в мемуарах и автобиографиях имеет особый характер; это память о своей современности и о себе самом. Это негероизующая память; в ней есть момент механичности и записи (не монументальной). Это личная память без преемственности, ограниченная пределами личной жизни (нет отцов и поколений). Мемуарность присуща уже жанру сократического диалога.

Характерен, далее, каноничный для этого жанра рассказанный диалог, обрамленный диалогизованным рассказом; характерна максимально возможная для классической Греции близость языка этого жанра к народному разговорному языку; чрезвычайно характерно, что эти диалоги открывали аттическую прозу, что они были связаны с существенным обновлением литературно-прозаического языка, со сменою языков; характерно, что этот жанр в то же время является довольно сложной системой стилей и даже диалектов, которые входят в него как образы языков и стилей с разными степенями пародийности (перед нами, следовательно, многостильный жанр, как и подлинный роман); характерен, далее, самый образ Сократа, как замечательный образец романно-прозаической героизации (столь отличной от эпической), наконец, глубоко характерно,— и это самое для нас здесь важное,— сочетание смеха, сократической иронии, всей системы сократических снижений с серьезным, высоким и впервые свободным исследованием мира, человека и человеческой мысли. Сократический смех (приглушенный до иронии) и сократические снижения (целая система метафор и сравнений, заимствованных из низких сфер жизни — ремесел, обыденного быта и т. п.) приближают и фамильяризуют мир, чтобы его безбоязненно и свободно исследовать. Исходным пунктом служит современность, окружающие живые люди и их мнения. Отсюда, из этой разноголосой и разноречивой современности, путем личного опыта и исследования совершается ориентация в мире и во времени (в том числе и в «абсолютном прошлом» предания). Даже внешним и ближайшим исходным пунктом диалога служит обычно нарочито случайный и ничтожный повод (это было каноничным для жанра): подчеркнут как бы сегодняшний день и его случайная конъюнктура (случайная встреча и т. п.).

В других серьезно-смеховых жанрах мы найдем другие стороны, оттенки и последствия того же радикального перемещения ценностно-временного центра художественной ориентации, того же переворота в иерархии времен. Несколько слов о мениппповой сатире. Фольклорные корни ее те же, что и у сократического диалога, с которым она связана генетически (обычно ее считают продуктом разложения сократического диалога). Фамильяризующая роль смеха здесь гораздо сильнее,

резче и грубее. Вольность в грубых снижениях и выворачивание наизнанку высоких моментов мира и мировоззрения здесь могут иной раз шокировать. Но с этой исключительной смеховой фамильярностью сочетается острая проблемность и утопическая фантастика. От эпического далевого образа абсолютного прошлого ничего не осталось; весь мир и все самое священное в нем даны без всяких дистанций, в зоне грубого контакта, за все можно хвататься руками. В этом до конца фамильяризованном мире сюжет движется с исключительной фантастической свободой: с неба на землю, с земли в преисподнюю, из настоящего в прошлое, из прошлого в будущее. В смеховых загробных видениях мениипповой сатиры герои «абсолютного прошлого», деятели различных эпох исторического прошлого (например, Александр Македонский) и живые современники фамильярно сталкиваются друг с другом для бесед и даже потасовок; чрезвычайно характерно это столкновение времен в разрезе современности. Необузданно-фантастические сюжеты и положения мениипповой сатиры подчинены одной цели — испытанию и разоблачению идей и идеологов. Это — экспериментально-провоцирующие сюжеты.

Показательно появление в этом жанре утопического элемента, правда, неуверенного и неглубокого: незавершенное настоящее начинает чувствовать себя ближе к будущему, чем к прошлому, начинает в будущем искать ценностных опор, пусть это будущее и рисуется пока в форме возврата золотого Сатурнова века (на римской почве мениппова сатира была теснейшим образом связана с сатурналиями и со свободой сатурналиева смеха).

Мениппова сатира диалогична, полна пародий и травестий, многостильна, не боится даже элементов двуязычия (у Варрона и особенно в «Утешении философском» Боэция). Что мениппова сатира может разрастись в громадное полотно, дающее реалистическое отражение социально многообразного и разноречивого мира современности, свидетельствует «Сатирикон» Петрония.

Почти для всех перечисленных нами жанров области «серьезно-смехового» характерно наличие намеренного и открытого автобиографического и мемуарного элемента. Перемещение временнóго центра художественной ориентации, ставящее автора и его читателей, с одной

стороны, и изображаемых им героев и мир, с другой стороны, в одну и ту же ценностно-временну́ю плоскость, на одном уровне, делающее их современниками, возможными знакомыми, приятелями, фамильяризующее их отношения (напомню еще раз обнаженно и подчеркнуто романное начало «Онегина»), позволяет автору во всех его масках и ликах свободно двигаться в поле изображаемого мира, которое в эпосе было абсолютно недоступно и замкнуто.

Поле изображения мира изменяется по жанрам и эпохам развития литературы. Оно различно организовано и по-разному ограничено в пространстве и во времени. Это поле всегда специфично.

Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что еще не готово. Он может появляться в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии, может вмешиваться в беседу героев, может открыто полемизировать со своими литературными врагами и т. д. Дело не только в появлении образа автора в поле изображения,— дело в том, что и подлинный, формальный, первичный автор (автор авторского образа) оказывается в новых взаимоотношениях с изображаемым миром: они находятся теперь в одних и тех же ценностно-временных измерениях, изображающее авторское слово лежит в одной плоскости с изображенным словом героя и может вступить с ним (точнее: не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания.

Именно это новое положение первичного, формального автора в зоне контакта с изображаемым миром и делает возможным появление в поле изображения авторского образа. Эта новая постановка автора — один из важнейших результатов преодоления эпической (иерархической) дистанции. Какое громадное формально-композиционное и стилистическое значение имеет эта новая постановка автора для специфики романного жанра — не нуждается в пояснениях.

В этой связи коснемся «Мертвых душ» Гоголя. Гоголю рисовалась как форма его эпопеи «Божественная комедия», в этой форме мерещилось ему величие его труда, но выходила у него мениппова сатира. Он не мог выйти из сферы фамильярного контакта, однажды вой-

дя в нее, и не мог перенести в эту сферу дистанциированные положительные образы. Дистанциированные образы эпопеи и образы фамильярного контакта никак не могли встретиться в одном поле изображения; патетика врывалась в мир мениплювой сатиры как чужеродное тело, положительная патетика становилась абстрактной и все же выпадала из произведения. Перейти из ада с теми же людьми и в том же произведении в чистилище и рай ему не могло удаться: непрерывного перехода быть не могло. Трагедия Гоголя есть в известной мере трагедия жанра (понимая жанр не в формалистическом смысле, а как зону и поле ценностного восприятия и изображения мира). Гоголь потерял Россию, то есть потерял план для ее восприятия и изображения, запутался между памятью и фамильярным контактом (грубо говоря, не мог найти соответствующего раздвижения бинокля).

Но современность как новый исходный пункт художественной ориентации вовсе не исключает изображения героического прошлого, притом без всякого травестирования. Пример — «Киропедия» Ксенофонта (она уже не входит, конечно, в область серьезно-смехового, но лежит на ее границах). Предметом изображения служит прошлое, героем — великий Кир. Но исходным пунктом изображения является современность Ксенофонта: именно она дает точки зрения и ценностные ориентиры. Характерно, что героическое прошлое избрано не национальное, а чужое, варварское. Мир уже разомкнулся; монолитный и замкнутый мир своих (каким он был в эпопее) сменился большим и открытым миром и своих и чужих. Этот выбор чужой героики определяется характерным для Ксенофонтовой современности повышенным интересом к Востоку — к восточной культуре, идеологии, социально-политическим формам; с Востока ждали свет. Уже началось взаимоосвещение культур, идеологий и языков. Характерна, далее, идеализация восточного деспота: и здесь звучит современность Ксенофонта с ее идеей (разделяемой значительным кругом его современников) обновления греческих политических форм в духе, близком к восточной автократии. Такая идеализация восточного автократа глубоко чужда, конечно, всему духу эллинского национального предания. Характерна, далее, чрезвычайно актуальная в то время идея воспитания человека; впоследствии она ста-

ла одной из ведущих и формообразующих идей нового европейского романа. Характерно, далее, намеренное и совершенно открытое перенесение на образ великого Кира черт Кира-младшего, современника Ксенофонта, в походе которого он участвовал; чувствуется также влияние образа другого современника и близкого Ксенофонту человека — Сократа; этим вносится в произведение мемуарный элемент. Характерна, наконец, и форма произведения — диалоги, обрамленные рассказом. Таким образом, современность и ее проблематика являются здесь исходным пунктом и центром художественного идеологического осмысления и оценки прошлого. Это прошлое дано без дистанции, на уровне современности, правда, не в ее низких, а в высоких пластах — на уровне ее передовой проблематики. Отметим некоторый утопический оттенок этого произведения, отражаемое им легкое (и неуверенное) движение современности от прошлого в сторону будущего. «Киропедия»— роман в существенном смысле этого слова.

Изображение прошлого в романе вовсе не предполагает модернизации этого прошлого (у Ксенофонта есть, конечно, элементы такой модернизации). Напротив, подлинно объективное изображение прошлого как прошлого возможно только в романе. Современность с ее новым опытом остается в самой форме ви́дения, в глубине, остроте, широте и живости этого видения, но она вовсе не должна проникать в само изображенное содержание, как модернизирующая и искажающая своеобразие прошлого сила. Да ведь всякой большой и серьезной современности нужен подлинный облик прошлого, подлинный чужой язык чужого времени.

Охарактеризованный нами переворот в иерархии времен определяет и радикальный переворот в структуре художественного образа. Настоящее в его, так сказать, «целом» (хотя оно именно и не есть целое) принципиально и существенно не завершено: оно всем своим существом требует продолжения, оно идет в будущее, и чем активнее и сознательнее идет оно вперед, в это будущее, тем ощутимее и существеннее незавершенность его. Поэтому когда настоящее становится центром человеческой ориентации во времени и в мире,— время и мир утрачивают свою завершенность как в целом, так и в каждой их части. В корне меняется временна́я модель мира: он становится миром, где первого слова (идеаль-

ного начала) нет, а последнее еще не сказано. Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются, пусть вначале еще неясно и спутанно, как становление, как непрерывное движение в реальное будущее, как единый, всеохватывающий и незавершенный процесс. Всякое событие, каково бы оно ни было, всякое явление, всякая вещь, вообще всякий предмет художественного изображения утрачивает ту завершенность, ту безнадежную готовость и неизменность, которые были ему присущи в мире эпического «абсолютного прошлого», огражденного неприступной границей от продолжающегося, неконченного настоящего. Через контакт с настоящим предмет вовлекается в незавершенный процесс становления мира, и на него накладывается печать незавершенности. Как бы он ни был далек от нас во времени, он связан с нашим неготовым настоящим непрерывными временными переходами, он получает отношение к нашей неготовости, к нашему настоящему, а наше настоящее идет в незавершенное будущее. В этом незавершенном контексте утрачивается смысловая неизменность предмета: его смысл и значение обновляются и растут по мере дальнейшего развертывания контекста. В структуре художественного образа это приводит к коренным изменениям. Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение — в той или иной форме и степени — к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы — автор и читатели — существенно причастны. Этим и создается радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения с настоящим в его незавершенности, а следовательно, и с будущим.

Для эпоса характерно пророчество, для романа — предсказание. Эпическое пророчество всецело осуществляется в пределах абсолютного прошлого (если не в данном эпосе, то в пределах объемлющего его предания), оно не касается читателя и его реального времени. Роман же хочет пророчить факты, предсказывать и влиять на реальное будущее, будущее автора и читателей. У романа новая, специфическая проблемность; для него характерно вечное переосмысление — переоценка. Центр осмысливающей и оправдывающей прошлое активности переносится в будущее.

Неистребима «модернистичность» романа, граничащая с несправедливой оценкой времен. Вспомним пере оценку прошлого в Ренессансе («тьма готического века»), в XVIII веке (Вольтер), в позитивизме (разоблачение мифа, легенды, героизации, максимальный отход от памяти и максимальное — до эмпиризма — сужение понятия «познание», механистическая «прогрессивность» как высший критерий).

* * *

Коснусь некоторых связанных с этим художественных особенностей. Отсутствие внутренней завершенности и исчерпанности приводит к резкому усилению требований внешней и формальной, особенно сюжетной, законченности и исчерпанности. По-новому ставится проблема начала, конца и полноты. Эпопея равнодушна к формальному началу, может быть неполной (то есть может получить почти произвольный конец). Абсолютное прошлое замкнуто и завершено как в целом, так и в любой своей части. Поэтому любую часть можно оформить и подать как целое. Всего мира абсолютного прошлого (а он и сюжетно един) не охватить в одной эпопее (это значило бы пересказать все национальное предание), трудно охватить даже сколько-нибудь значительный отрезок его. Но в этом и нет беды, ибо структура целого повторяется в каждой части, и каждая часть завершена и кругла, как целое. Можно начать рассказ почти с любого момента, и можно кончить его почти на любом моменте. «Илиада» представляется случайной вырезкой из троянского цикла. Конец ее (погребение Гектора) с романной точки зрения ни в коем случае не мог бы быть концом. Но эпическая завершенность от этого нисколько не страдает. Специфический «интерес конца»— а чем кончится война? кто победит? что будет с Ахиллом? и т. п. — в отношении эпического материала абсолютно исключен как по внутренним, так и по внешним мотивам (сюжетная сторона предания была заранее вся известна). Специфический «интерес продолжения» (что будет дальше?) и «интерес конца» (чем кончится?) характерны только для романа и возможны только в зоне близости и контакта (в зоне далевого образа они невозможны).

В далевом образе дается целое событие, и сюжетный интерес (незнание) невозможен. Роман же спекулирует категорией незнания. Возникают различные формы и методы использования авторского избытка (того, чего герой не знает и не видит). Возможно сюжетное использование избытка (внешнее) и использование избытка для существенного завершения (и особого романного овнешнения) образа человека. Встает и проблема иной возможности.

Особенности романной зоны в разных разновидностях его проявляются по-разному. Роман может быть лишен проблемности. Возьмем, например, авантюрно-бульварный роман. В нем нет ни философской, ни социально-политической проблемности, нет психологии; ни через одну из этих сфер, следовательно, не может быть контакта с незавершенным событием современной и нашей жизни. Отсутствие дистанции и зона контакта используются здесь по-иному: вместо нашей скучной жизни нам предлагают, правда, суррогат, но зато интересной и блестящей жизни. Эти авантюры можно сопереживать, с этими героями можно самоотождествляться; такие романы почти могут стать заменою собственной жизни. Ничего подобного не может быть в отношении эпопеи и других дистанциированных жанров. Здесь раскрывается и специфическая опасность этой романной зоны контакта: в роман можно войти самому (ни в эпопею, ни в другие дистанциированные жанры никогда не войдешь). Отсюда возможность таких явлений, как замена собственной жизни запойным чтением романов или мечтами по романному образцу (герой «Белых ночей»), как боваризм, как появление в жизни модных романных героев — разочарованных, демонических и т. п. Другие жанры способны порождать подобные явления лишь тогда, когда эти жанры романизованы, то есть транспонированы в романную зону контакта (например, поэмы Байрона).

С новой временно́й ориентацией и с зоной контакта связано и другое, в высшей степени важное явление в истории романа: его особые отношения к внелитературным жанрам — жизненно-бытовым и идеологическим. Уже в период своего возникновения роман и предваряющие его жанры опирались на различные внехудожественные формы личной и общественной жизни, особенно на риторические (существует даже теория, выводящая

роман из риторики). И в последующие эпохи своего развития роман широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей, формами и методами новой судебной риторики и т. п. Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой душевность исповеди, в «крик души» и т. д. Все эти явления чрезвычайно характерны для романа как становящегося жанра. Ведь границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п. не богами установлены раз и навсегда. Всякий спецификум историчен. Становление литературы не есть только рост и изменение ее в пределах незыблемых границ спецификума; оно задевает и самые эти границы. Процесс изменения границ областей культуры (в том числе и литературы) — процесс чрезвычайно медленный и сложный. Отдельные нарушения границ спецификума (вроде указанных выше) являются лишь симптомами этого процесса, протекающего на большой глубине. В романе как становящемся жанре эти симптомы изменения спецификума проявляются гораздо чаще, резче, и они показательнее, ибо роман идет во главе этих изменений. Роман может послужить документом для угадывания еще далеких и больших судеб развития литературы.

Но изменение временной ориентации и зоны построения образов ни в чем не проявляется так глубоко и существенно, как в перестройке образа человека в литературе. Однако этого большого и сложного вопроса в рамках настоящей статьи я могу коснуться лишь бегло и поверхностно.

Человек высоких дистанциированных жанров — человек абсолютного прошлого и далевого образа. Как такой, он сплошь завершен и закончен. Он завершен на высоком героическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Далее, он весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном

положении, во всей его судьбе, даже в его наружности; вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. Он весь овнешнен и в более элементарном, почти в буквальном смысле: в нем все открыто и громко высказано, его внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости. Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других,— общества (его коллектива), певца, слушателей.

Коснемся в этой связи проблемы «самопрославления» у Плутарха и др. «Я сам» в условиях далевого плана существует не в себе и для себя, но для потомков, в предвосхищаемой памяти потомков. Я осознаю себя, свой образ в дистанциированном далевом плане; мое самосознание отчуждено от меня в этом дистанциированном плане памяти; я вижу себя глазами другого. Это совпадение форм — точек зрения на себя и на другого — носит наивный и целостный характер, расхождения между ними еще нет. Нет еще исповеди-саморазоблачения. Изображающий совпадает с изображаемым[1].

Он видит и знает в себе только то, что видят и знают в нем другие. Все, что может сказать о нем другой, автор, он может сказать о себе сам, и обратно. В нем нечего искать, нечего угадывать, его нельзя разоблачать, нельзя провоцировать: он весь вовне, в нем нет оболочки и ядра. Далее, эпический человек лишен всякой идеологической инициативы (лишены ее и герои и автор). Эпический мир знает одно-единое и единственное сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев, и для автора, и для слушателей. Лишен эпический человек и языковой инициативы; эпический мир знает один-единый и единственный готовый язык. Ни мировоззрение, ни язык поэтому не могут служить факторами ограничения и оформления образов людей, их индивидуализации. Люди здесь раз-

---

[1] Эпос распадается тогда, когда начинаются поиски новой точки зрения на себя самого (без примеси точек зрения других). Экспрессивный романный жест возникает как отклонение от нормы, но его «ошибочность» как раз и раскрывает его субъективную значимость. Сначала — отклонение от нормы, затем — проблемность самой нормы.

граничены, оформлены, индивидуализованы разными положениями и судьбами, но не разными «правдами». Даже боги не отделены от людей особой правдой: у них тот же язык, то же мировоззрение, та же судьба, та же сплошная овнешненность.

Эти особенности эпического человека, разделяемые в основном и другими высокими дистанциированными жанрами, создают исключительную красоту, цельность, кристальную ясность и художественную законченность этого образа человека, но вместе с тем они порождают и его ограниченность, и известную нежизненность в новых условиях существования человечества.

Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далевого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а следовательно, и будущего) приводит к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе). И в этом процессе громадную роль сыграли фольклорные, народно-смеховые источники романа. Первым и весьма существенным этапом становления была смеховая фамильяризация образа человека. Смех разрушил эпическую дистанцию; он стал свободно и фамильярно исследовать человека: выворачивать его наизнанку, разоблачать несоответствие между внешностью и нутром, между возможностью и ее реализацией. В образ человека была внесена существенная динамика, динамика несовпадения и разнобоя между различными моментами этого образа; человек перестал совпадать с самим собою, а следовательно, и сюжет перестал исчерпывать человека до конца. Смех извлекает из всех этих несоответствий и разнобоев прежде всего комические эффекты (но не только комические), а в серьезно-смеховых жанрах античности из них вырастают уже и образы иного порядка, например, грандиозный и по-новому, по-сложному цельный и героический образ Сократа.

Характерна художественная структура образа устойчивых народных масок, оказавших громадное влияние на становление образа человека в романе на важнейших стадиях его развития (серьезно-смеховые жанры античности, Рабле, Сервантес). Эпический и трагический герой — ничто вне своей судьбы и обусловленного ею сюжета; он не может стать героем иной судьбы, иного сюжета. Народные маски — Маккус, Пульчинелла, Арлекин,— напротив, могут проделать любую судьбу и фигу-

рировать в любых положениях (что они и делают иногда даже в пределах одной пьесы), но сами они никогда не исчерпываются ими и всегда сохраняют над любым положением и любою судьбой свой веселый избыток, всегда сохраняют свое несложное, но неисчерпаемое человеческое лицо. Поэтому такие маски могут действовать и говорить вне сюжета; более того, именно во внесюжетных выступлениях своих — в trices ателлан, в lazzi итальянской комедии — они лучше всего раскрывают свое лицо. Ни эпический, ни трагический герой по самой природе своей не может выступать во внесюжетной паузе и в антракте: у него нет для этого ни лица, ни жеста, ни слова; в этом сила и в этом же его ограниченность. Эпический и трагический герой — герой, гибнущий по природе своей. Народные маски, напротив, никогда не гибнут: ни один сюжет ателлан, итальянских и итальянизованных французских комедий не предусматривает и не может предусматривать действительной смерти Маккуса, Пульчинеллы или Арлекина. Зато очень многие предусматривают их фиктивные комические смерти (с последующим возрождением). Это герои свободных импровизаций, а не герои предания, герои неистребимого и вечно обновляющегося, всегда современного жизненного процесса, а не герои абсолютного прошлого.

Эти маски и их структура (несовпадение с самим собою и в каждом данном положении — веселый избыток, неисчерпаемость и т. п.), повторяем, оказали громадное влияние на развитие романного образа человека. Эта структура сохраняется и в нем, но в более осложненной, содержательно-углубленной и серьезной (или серьезно-смеховой) форме.

Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п. Если герой романа таким все же становится, то есть полностью укладывается в своем положении и в своей судьбе (жанровый, бытовой герой, большинство второстепенных персонажей романа), то избыток человечности может реализоваться в образе главного героя; всегда же этот избыток реализуется в формально-содержательной установке автора, в методах

его ви́дения и изображения человека. Самая зона контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим создает необходимость такого несовпадения человека с самим собою. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования. Есть будущее, и это будущее не может не касаться образа человека, не может не иметь в нем корней.

Человек до конца невоплотим в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпывать себя весь до последнего слова — как трагический или эпический герой,— которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их. Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. Все существующие одежды тесны (и, следовательно, комичны) на человеке. Но эта избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения (например, у Гоголя). Сама романная действительность — одна из возможных действительностей, она не необходима, случайна, несет в себе иные возможности.

Эпическая цельность человека распадается в романе и по другим линиям: появляется существенный разнобой между внешним и внутренним человеком, в результате чего предметом опыта и изображения — первоначально в смеховом, фамильяризующем плане — становится субъективность человека; появляется специфический разнобой аспектов: человека для себя самого и человека в глазах других. Это распадение эпической (и трагической) целостности человека в романе в то же время сочетается с подготовкой новой сложной целостности его на более высокой ступени человеческого развития.

Наконец, человек приобретает в романе идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа (новый и высший тип индивидуализации образа). Уже на античной стадии становления романа появляются замечательные образы героев-идеологов: таков образ Сократа, таков образ смеющегося Эпикура в так называемом «Гиппократовом романе», таков глубоко романный образ Диогена в обширной диалогической литературе киников и в менипповой сатире

(здесь он резко сближается с образом народной маски), таков, наконец, образ Мениппа у Лукиана. Герой романа, как правило, в той или иной степени идеолог.

Такова несколько абстрактная и грубоватая схема перестроения образа человека в романе.

Подведем некоторые итоги.

Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации, — грандиозный переворот в творческом сознании человека. В европейском мире эта переориентация и разрушение старой иерархии времен получили существенное жанровое выражение на рубеже классической античности и эллинизма, в новом же мире — в эпоху позднего средневековья и Ренессанса. В эти эпохи закладываются основы романного жанра, хотя элементы его подготовлялись уже давно, а корни его уходят в фольклорную почву. Все остальные большие жанры в эти эпохи были уже давно готовыми, старыми, почти окостеневшими жанрами. Все они снизу доверху проникнуты старой иерархией времен. Роман же как жанр с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени. Абсолютное прошлое, предание, иерархическая дистанция не играли никакой роли в процессе его формирования как жанра (они сыграли незначительную роль только в отдельные периоды развития романа, когда он подвергался некоторой эпизации, например, роман барокко); роман формировался именно в процессе разрушения эпической дистанции, в процессе смеховой фамильяризации мира и человека, снижения объекта художественного изображения до уровня неготовой и текучей современной действительности. Роман с самого начала строился не в далевом образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью. В основу его лег личный опыт и свободный творческий вымысел. Новый трезвый художественно-прозаический романный образ и новое, основанное на опыте, критическое научное понятие формировались рядом и одновременно. Роман, таким образом, с самого начала был сделан из другого теста, чем все остальные готовые жанры, он иной природы, с ним и в нем в известной мере родилось будущее всей литературы. Поэтому, родившись, он не мог стать просто жанром среди жанров и не мог строить своих

взаимоотношений с ними в порядке мирного и гармонического сосуществования. В присутствии романа все жанры начинают звучать по-иному. Началась длительная борьба за романизацию других жанров, за их вовлечение в зону контакта с незавершенной действительностью. Путь этой борьбы был сложен и извилист.

Романизация литературы вовсе не есть навязывание другим жанрам несвойственного им чужого жанрового канона. Ведь такого канона у романа вовсе и нет. Он по природе не каноничен. Это — сама пластичность. Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр. Таким только и может быть жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся действительностью. Поэтому романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это и есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм.

Свои положения я развивал в несколько отвлеченной форме. Я иллюстрировал их только некоторыми примерами из античного этапа становления романа. Мой выбор определяется тем, что у нас резко недооценивают значение этого этапа. Если и говорят об античном этапе романа, то имеют в виду, по традиции, только «греческий роман». Античный этап романа имеет громадное значение для правильного понимания природы этого жанра. Но на античной почве роман действительно не мог развить всех тех возможностей, которые раскрылись в новом мире. Мы отмечали, что в некоторых явлениях античности незавершенное настоящее начинает чувствовать себя ближе к будущему, чем к прошлому. Но на почве бесперспективности античного общества этот процесс переориентации на реальное будущее не мог завершиться: ведь этого реального будущего не было. Впервые эта переориентация совершилась в эпоху Ренессанса. В эту эпоху настоящее, современность, впервые почувствовало себя не только незавершенным продолжением прошлого, но и неким новым и героическим началом. Воспринимать на уровне современности значило уже не только снижать, но и подымать в новую

героическую сферу. Настоящее в эпоху Ренессанса впервые почувствовало себя со всею отчетливостью и осознанностью несравненно ближе и роднее будущему, чем прошлому.

Процесс становления романа не закончился. Он вступает ныне в новую фазу. Для эпохи характерно необычайное усложнение и углубление мира, необычайный рост человеческой требовательности, трезвости и критицизма. Эти черты определят и развитие романа.

1941

РАБЛЕ И ГОГОЛЬ

(Искусство слова и народная смеховая культура)

В книге о Рабле[1] мы стремились показать, что основные принципы творчества этого великого художника определяются народной смеховой культурой прошлого. Один из существенных недостатков современного литературоведения состоит в том, что оно пытается уложить всю литературу — в частности, ренессансную — в рамки официальной культуры. Между тем творчество того же Рабле можно действительно понять только в потоке народной культуры, которая всегда, на всех этапах своего развития противостояла официальной культуре и вырабатывала свою особую точку зрения на мир и особые формы его образного отражения.

Литературоведение и эстетика исходят обычно из суженных и обедненных проявлений смеха в литературе

---

[1] М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965. Данная статья представляет собой фрагмент диссертации о Рабле, не вошедший в книгу.

последних трех веков, и в эти свои узкие концепции смеха и комического они пытаются втиснуть и смех Ренессанса; между тем эти концепции далеко не достаточны даже для понимания Мольера.

Рабле — наследник и завершитель тысячелетий народного смеха. Его творчество — незаменимый ключ ко всей европейской смеховой культуре в ее наиболее сильных, глубоких и оригинальных проявлениях.

Мы коснемся здесь самого значительного явления смеховой литературы нового времени — творчества Гоголя. Нас интересуют только элементы народной смеховой культуры в его творчестве.

Мы не будем касаться вопроса о прямом и косвенном (через Стерна и французскую натуральную школу) влиянии Рабле на Гоголя. Нам важны здесь такие черты творчества этого последнего, которые — независимо от Рабле — определяются непосредственной связью Гоголя с народно-праздничными формами на его родной почве.

Украинская народно-праздничная и ярмарочная жизнь, отлично знакомая Гоголю, организует большинство рассказов в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» — «Сорочинскую ярмарку», «Майскую ночь», «Ночь перед Рождеством», «Вечер накануне Ивана Купала». Тематика самого праздника и вольно-веселая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов. Праздник, связанные с ним поверья, его особая атмосфера вольности и веселья выводят жизнь из ее обычной колеи и делают невозможное возможным (в том числе и заключение невозможных ранее браков). И в названных нами чисто праздничных рассказах, и в других существеннейшую роль играет веселая чертовщина, глубоко родственная по характеру, тону и функциям веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям[1]. Еда, питье и половая жизнь в этих рассказах носят праздничный, карнавально-масленичный характер. Подчеркнем еще громадную роль переодеваний и мистификаций всякого рода, а также побоев и развенчаний. Наконец, гоголевский смех в этих рассказах — чистый народно-праздничный смех. Он амбивалентен и

---

[1] Подчеркнем совершенно карнавальный образ игры в дурачки в преисподней в рассказе «Пропавшая грамота».

стихийно-материалистичен. Эта народная основа гоголевского смеха, несмотря на его существенную последующую эволюцию, сохраняется в нем до конца.

Предисловия к «Вечерам» (особенно в первой части) по своему построению и стилю близки к прологам Рабле. Построены они в тоне подчеркнуто фамильярной болтовни с читателями; предисловие к первой части начинается с довольно длинной брани (правда, не самого автора, а предвосхищаемой брани читателей): «Это что за невидаль: *Вечера на хуторе близ Диканьки?* Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то пасичник!..» И далее характерные ругательства («какой-нибудь оборвавшийся мальчишка, посмотреть — дрянь, который копается на заднем дворе...»), божба и проклятия («хоть убей», «черт бы спихнул с моста отца их» и др.). Встречается такой характерный образ: «Рука Фомы Григорьевича, вместо того, чтобы показать шиш, протянулась к книшу». Вставлен рассказ про латинизирующего школьника (ср. эпизод с лимузинским студентом у Рабле). К концу предисловия дается изображение ряда кушаний, то есть пиршественных образов.

Приведем очень характерный образ пляшущей старости (почти пляшущей смерти) из «Сорочинской ярмарки»: «Все танцовало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету».

В «Миргороде» и в «Тарасе Бульбе» выступают черты гротескного реализма. Традиции гротескного реализма на Украине (как и в Белоруссии) были очень сильными и живучими. Рассадником их были по преимуществу духовные школы, бурсы и академии (в Киеве был свой «холм святой Женевьевы» с аналогичными традициями). Странствующие школяры (бурсаки) и низшие клирики, «мандрованые дьяки», разносили устную рекреативную литературу фацеций, анекдотов, мелких речевых травестий, пародийной грамматики и т. п. по всей

Украине. Школьные рекреации с их специфическими нравами и правами на вольность сыграли на Украине свою существенную роль в развитии культуры. Традиции гротескного реализма были еще живы в украинских учебных заведениях (не только духовных) во времена Гоголя и даже позже. Они были живы в застольных беседах украинской разночинной (вышедшей преимущественно из духовной среды) интеллигенции. Гоголь не мог не знать их непосредственно в живой устной форме. Кроме того, он отлично знал их из книжных источников. Наконец, существенные моменты гротескного реализма он усвоил у Нарежного, творчество которого было глубоко проникнуто ими. Вольный рекреационный смех бурсака был родствен народно-праздничному смеху, звучавшему в «Вечерах», и в то же время этот украинский бурсацкий смех был отдаленным киевским отголоском западного «risus paschalis» (пасхального смеха). Поэтому элементы народно-праздничного украинского фольклора и элементы бурсацкого гротескного реализма так органически и стройно сочетаются в «Вие» и в «Тарасе Бульбе», подобно тому как аналогичные элементы три века перед тем органически сочетались и в романе Рабле. Фигура демократического безродного бурсака, какого-нибудь Хомы Брута, сочетающего латинскую премудрость с народным смехом, с богатырской силой, с безмерным аппетитом и жаждой, чрезвычайно близка к своим западным собратьям, к Панургу и особенно — к брату Жану.

В «Тарасе Бульбе» внимательный анализ, кроме всех этих моментов, нашел бы и родственные Рабле образы веселого богатырства, раблезианского типа гиперболы кровавых побоищ и пиров и, наконец, в самом изображении специфического строя и быта вольной Сечи обнаружил бы и глубокие элементы народно-праздничного утопизма, своего рода украинских сатурналий. Много в «Тарасе Бульбе» и элементов карнавального типа, например, в самом начале повести: приезд бурсаков и кулачный бой Остапа с отцом (в пределе — это «утопические тумаки» сатурналий).

В петербургских повестях и во всем последующем творчестве Гоголя мы находим и другие элементы народной смеховой культуры, и находим прежде всего в

самом стиле. Здесь не подлежит сомнению непосредственное влияние форм площадной и балаганной народной комики. Образы и стиль «Носа» связаны, конечно, со Стерном и со стернианской литературой; эти образы в те годы были ходячими. Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у Петрушки. В балагане он находил и стиль вмешивающейся в ход действия речи балаганного зазывалы, с ее тонами иронического рекламирования и похвал, с ее алогизмами и нарочитыми нелепицами (элементы «кокаланов»). Во всех этих явлениях гоголевского стиля и образности стернианство (а следовательно, и косвенное влияние Рабле) сочеталось с непосредственным влиянием народной комики.

Элементы «кокаланов» — как отдельные алогизмы, так и более развитые словесные нелепицы — очень распространены у Гоголя. Они особенно часты в изображении тяжб и канцелярской волокиты, в изображении сплетен и пересудов, например, в предположениях чиновников о Чичикове, в разглагольствованиях на эту тему Ноздрева, в беседе двух дам, в разговорах Чичикова с помещиками о покупке мертвых душ и т. п. Связь этих элементов с формами народной комики и с гротескным реализмом не подлежит сомнению.

Коснемся, наконец, еще одного момента. В основе «Мертвых душ» внимательный анализ раскрыл бы формы веселого (карнавального) хождения по преисподней, по стране смерти. «Мертвые души»— это интереснейшая параллель к четвертой книге Рабле, то есть путешествию Пантагрюэля. Недаром, конечно, загробный момент присутствует в самом замысле и заголовке гоголевского романа («Мертвые души»). Мир «Мертвых душ» — мир веселой преисподней. По внешности он больше похож на преисподнюю Кеведо[1], но по внутренней сущности — на мир четвертой книги Рабле. Найдем мы в нем и отребье и барахло карнавального «ада», и целый ряд образов, являющихся реализацией бранных метафор. Вни-

---

[1] См.: Кеведо. Видения (писались в 1607—1613 гг., изданы в 1627 г.). Здесь в аду проходят представители различных классов и профессий и отдельных пороков и человеческих слабостей. Сатира почти лишена глубокой и подлинной амбивалентности.

мательный анализ обнаружил бы здесь много традиционных элементов карнавальной преисподней, земного и телесного низа. И самый тип «путешествия» («хождения») Чичикова — хронотопический тип движения. Разумеется, эта глубинная традиционная основа «Мертвых душ» обогащена и осложнена большим материалом иного порядка и иных традиций.

В творчестве Гоголя мы найдем почти все элементы народно-праздничной культуры. Гоголю было свойственно карнавальное мироощущение, правда, в большинстве случаев романтически окрашенное. Оно получает у него разные формы выражения. Мы напомним здесь только знаменитую чисто карнавальную характеристику быстрой езды и русского человека: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: «черт побери все!» — его ли душе не любить ее?» И несколько дальше: «летит вся дорога нивесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканьи, где не успевает означиться пропадающий предмет...» Подчеркнем это разрушение всех статических границ между явлениями. Особое гоголевское ощущение «дороги», так часто им выраженное, также носит чисто карнавальный характер.

Не чужд Гоголь и гротескной концепции тела. Вот очень характерный набросок к первому тому «Мертвых душ»: «И в самом деле, каких нет лиц на свете. Что ни рожа, то уж, верно, на другую не похожа. У того исправляет должность командира нос, у другого губы, у третьего щеки, распространившие свои владения даже на счет глаз, ушей и самого даже носа, который через то кажется не больше жилетной пуговицы; у этого подбородок такой длинный, что он ежеминутно должен закрывать его платком, чтобы не оплевать. А сколько есть таких, которые похожи совсем не на людей. Этот — совершенная собака во фраке, так что дивишься, зачем он носит в руке палку; кажется, что первый встречный выхватит...»

Найдем мы у Гоголя и чрезвычайно последовательную систему превращения имен в прозвища. С какою почти теоретическою отчетливостью обнажает самую сущность амбивалентного, хвалебно-бранного прозвища гоголевское название города для второго тома «Мертвых душ» — Тьфуславль! Найдем мы у него и такие яр-

кие образцы фамильярного сочетания хвалы и брани (в форме восхищенного, благословляющего проклятия), как: «Черт вас возьми, степи, как вы хороши!»

Гоголь глубоко чувствовал миросозерцательный и универсальный характер своего смеха и в то же время не мог найти ни подобающего места, ни теоретического обоснования и освещения для такого смеха в условиях «серьезной» культуры XIX века. Когда он в своих рассуждениях объяснял, почему он смеется, он, очевидно, не осмеливался раскрыть до конца природу смеха, его универсальный, всеобъемлющий народный характер; он часто оправдывал свой смех ограниченной моралью времени. В этих оправданиях, рассчитанных на уровень понимания тех, к кому они были обращены, Гоголь невольно снижал, ограничивал, подчас искренне пытался заключить в официальные рамки ту огромную преобразующую силу, которая вырвалась наружу в его смеховом творчестве. Первый, внешний, «осмеивающий» отрицательный эффект, задевая и опрокидывая привычные понятия, не позволял непосредственным наблюдателям увидеть положительное существо этой силы. «Но отчего же грустно становится моему сердцу?» — спрашивает Гоголь в «Театральном разъезде» (1842) и отвечает: «никто не заметил честного лица, бывшего в моей пиесе». Открыв далее, что «это честное благородное лицо был — *смех»,* Гоголь продолжает: «Он был благороден потому, что решился выступить, несмотря на низкое значение, которое дается ему в свете».

«Низкое», низовое, народное значение и дает этому смеху, по определению Гоголя, «благородное лицо», он мог бы добавить: божественное лицо, ибо так смеются боги в народной смеховой стихии древней народной комедии. В существовавшие и возможные тогда объяснения этот смех (самый факт его как «действующего лица») не укладывался.

«Нет, смех значительней и глубже, чем думают,— писал там же Гоголь. — Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлеченья и забавы людей,— но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно-биющий родник его...

Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многое бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу... Но не слышат могучей силы такого смеха: что смешно, то низко, говорит свет; только тому, что произносится суровым, напряженным голосом, тому только дают название высокого».

«Положительный», «светлый», «высокий» смех Гоголя, выросший на почве народной смеховой культуры, не был понят (во многом он не понят и до сих пор). Этот смех, несовместимый со смехом сатирика[1], и определяет главное в творчестве Гоголя. Можно сказать, что внутренняя природа влекла его смеяться, «как боги», но он считал необходимым оправдывать свой смех ограниченной человеческой моралью времени.

Однако этот смех полностью раскрывался в поэтике Гоголя, в самом строении языка. В этот язык свободно входит нелитературная речевая жизнь народа (его нелитературных пластов). Гоголь использует непубликуемые речевые сферы. Записные книжки его буквально заполнены диковинными, загадочными, амбивалентными по смыслу и звучанию словами. Он даже намеревается издать свой «Объяснительный словарь русского языка», в предисловии к которому утверждает: «Тем более казался мне необходимым такой словарь, что посреди чужеземной жизни нашего общества, так мало свойственной духу земли и народа, извращается прямое, истинное значение коренных русских слов, одним приписывается другой смысл, другие позабываются вовсе». Гоголь остро ощущает необходимость борьбы народной речевой стихии с мертвыми, овнешняющими пластами языка. Характерное для ренессансного сознания отсутствие единого авторитетного, непререкаемого языка отзывается в его творчестве организацией всестороннего смехового взаимодействия речевых сфер. В его слове мы наблюдаем постоянное освобождение забытых или запретных значений.

Затерянные в прошлом, забытые значения начинают

---

[1] Понятие «сатира» здесь употребляется в том точном смысле слова, который установлен автором в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», М., 1965.

сообщаться друг с другом, выходить из своей скорлупы, искать применения и приложения к другим. Смысловые связи, существовавшие только в контексте определенных высказываний, в пределах определенных речевых сфер, неотрывно связанных с ситуациями, их породившими, получают в этих условиях возможность возродиться, приобщиться к обновленной жизни. Иначе ведь они оставались невидимы и как бы перестали существовать; они не сохранялись, как правило, не закреплялись в отвлеченных смысловых контекстах (отработанных в письменной и печатной речи), как будто навсегда пропадали, едва сложившись для выражения живого неповторимого случая. В абстрактном нормативном языке они не имели никаких прав, чтобы войти в систему мировоззрения, потому что это не система понятийных значений, а сама говорящая жизнь. Являясь обычно как выражение внелитературных, внеделовых, внесерьезных ситуаций (когда люди смеются, поют, ругаются, празднуют, пируют — вообще выпадают из заведенной колеи), они не могли претендовать на представительство в серьезном официальном языке. Однако эти ситуации и речевые обороты не умирают, хотя литература может забывать о них или даже избегать их.

Поэтому возвращение к живой народной речи необходимо, и оно совершается уже ощутимо для всех в творчестве таких гениальных выразителей народного сознания, как Гоголь. Здесь отменяется примитивное представление, обычно складывающееся в нормативных кругах, о каком-то прямолинейном движении вперед. Выясняется, что всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу («изначальность»), точнее, к обновлению начала. Идти вперед может только память, а не забвение. Память возвращается к началу и обновляет его. Конечно, и сами термины «вперед» и «назад» теряют в этом понимании свою замкнутую абсолютность, скорее вскрывают своим взаимодействием живую парадоксальную природу движения, исследованную и по-разному истолкованную философией (от элеатов до Бергсона). В приложении к языку такое возвращение означает восстановление его действующей, накопленной памяти в ее полном смысловом объеме. Одним из средств этого восстановления-обновления и служит смеховая народная культура, столь ярко выраженная у Гоголя.

Смеховое слово организуется у Гоголя так, что целью его выступает не простое указание на отдельные отрицательные явления, а вскрытие особого аспекта мира как целого.

В этом смысле зона смеха у Гоголя становится зоной контакта. Тут объединяется противоречащее и несовместимое, оживает как связь. Слова влекут за собой тотальные импрессии контактов — речевых жанров, почти всегда очень далеких от литературы. Простая болтовня (дамы) звучит в этом контексте как речевая проблема, как значительность, проступающая сквозь не имеющий, казалось бы, значения речевой сор.

В этом языке совершается непрерывное выпадение из литературных норм эпохи, соотнесение с иными реальностями, взрывающими официальную, прямую, «приличную» поверхность слова. Процесс еды, вообще разные проявления материально-телесной жизни, какой-нибудь диковинной формы нос, шишка и т. п. требуют языка для своего обозначения, каких-то новых изворотов, согласований, борьбы с необходимостью выразиться аккуратно и не задевая канон; в то же время ясно, что не задеть его не могут. Рождается расщепление, перепрыгивание смысла из одной крайности в другую, стремление удержать баланс и одновременные срывы — комическое травестирование слова, вскрывающее его многомерную природу и показывающее пути его обновления.

Этой цели служат разнузданная пляска, животные черты, проглядывающие в человеке, и т. п. Гоголь обращает особое внимание на жестикуляционный и бранный фонд, не пренебрегая никакими специфическими особенностями смеховой народной речи. Жизнь вне мундира и чина с необыкновенной силой влечет его к себе, хотя он в юности мечтал о мундире и чине. Попранные права смеха находят в нем своего защитника и выразителя, хотя он и думал всю жизнь о серьезной, трагической и моральной литературе.

Мы видим, таким образом, столкновение и взаимодействие двух миров: мира вполне легализованного, официального, оформленного чинами и мундирами, ярко выраженного в мечте о «столичной жизни», и мира, где все смешно и несерьезно, где серьезен только смех. Нелепости и абсурд, вносимые этим миром, оказываются, наоборот, истинным соединительным внутренним началом другого, внешнего. Это веселый аб-

сурд народных источников, имеющих множество речевых соответствий, точно фиксированных Гоголем.

Гоголевский мир, следовательно, находится все время в зоне контакта (как и всякое смеховое изображение). В этой зоне все вещи снова становятся осязаемыми, представленная речевыми средствами еда способна вызывать аппетит, возможно и аналитическое изображение отдельных движений, которые не теряют цельности. Все становится сущим, современным, реально присутствующим.

Характерно, что ничего существенного из того, что хочет передать Гоголь, не дается им в зоне воспоминания. Прошлое Чичикова, например, дано в далевой зоне и в ином речевом плане, чем его поиски «мертвых душ», — здесь нет смеха. Там же, где по-настоящему раскрывается характер, действует постоянно объединяющая, сталкивающая, контактирующая со всем вокруг стихия смеха.

Важно, что этот смеховой мир постоянно открыт для новых взаимодействий. Обычное традиционное понятие о целом и элементе целого, получающем только в целом свой смысл, здесь приходится пересмотреть и взять несколько глубже. Дело в том, что каждый такой элемент является одновременно представителем какого-нибудь другого целого (например, народной культуры), в котором он прежде всего и получает свой смысл. Цельность гоголевского мира, таким образом, является принципиально не замкнутой, не самоудовлетворенной.

Только благодаря народной культуре современность Гоголя приобщается к «большому времени».

Она придает глубину и связь карнавализованным образам коллективов: Невскому проспекту, чиновничеству, канцелярии, департаменту (начало «Шинели», ругательство — «департамент подлостей и вздоров» и т. п.). В ней единственно понятны веселая гибель, веселые смерти у Гоголя — Бульба, потерявший люльку, веселый героизм, преображение умирающего Акакия Акакиевича (предсмертный бред с ругательствами и бунтом), его загробные похождения. Карнавализованные коллективы, в сущности, изъяты народным смехом из «настоящей», «серьезной», «должной» жизни. Нет точки зрения серьезности, противопоставленной смеху. Смех — «единственный положительный герой».

Гротеск у Гоголя есть, следовательно, не простое нарушение нормы, а отрицание всяких абстрактных, неподвижных норм, претендующих на абсолютность и вечность. Он отрицает очевидность и мир «само собой разумеющегося» ради неожиданности и непредвидимости правды. Он как бы говорит, что добра надо ждать не от устойчивого и привычного, а от «чуда». В нем заключена народная обновляющая, жизнеутверждающая идея.

Скупка мертвых душ и разные реакции на предложения Чичикова также открывают в этом смысле свою принадлежность к народным представлениям о связи жизни и смерти, к их карнавализованному осмеянию. Здесь также присутствует элемент карнавальной игры со смертью и границами жизни и смерти (например, в рассуждениях Собакевича о том, что в живых мало проку, страх Коробочки перед мертвецами и поговорка «мертвым телом хоть забор подпирай» и т. д.). Карнавальная игра в столкновении ничтожного и серьезного, страшного; карнавально обыгрываются представления о бесконечности и вечности (бесконечные тяжбы, бесконечные нелепости и т. п.). Так и путешествие Чичикова незавершимо.

В этой перспективе точнее видятся нам и сопоставления с реальными образами и сюжетами крепостнического строя (продажа и покупка людей). Эти образы и сюжеты кончаются вместе с концом крепостного строя. Образы и сюжетные ситуации Гоголя бессмертны, они — в большом времени. Явление, принадлежащее малому времени, может быть чисто отрицательным, только ненавистным, но в большом времени оно амбивалентно и всегда любо, как причастное бытию. Из той плоскости, где их можно только уничтожить, только ненавидеть или только принимать, где их уже нет, все эти Плюшкины, Собакевичи и проч. перешли в плоскость, где они остаются вечно, где они показаны со всей причастностью вечно становящемуся, но не умирающему бытию.

Смеющийся сатирик не бывает веселым. В пределе он хмур и мрачен. У Гоголя же смех побеждает все. В частности, он создает своего рода катарсис пошлости.

Проблема гоголевского смеха может быть правильно поставлена и решена только на основе изучения народной смеховой культуры.

1940, 1970

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН [1]

[1] В указатель не входят библейские и мифологические имена, а также имена лиц, упоминаемых в цитатах.

Страницы, на которых упоминаются названия произведений (или действующие лица) и приводятся цитаты, введены в указатель под фамилией автора.

СОДЕРЖАНИЕ

Бахтин М.

Б30 Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., «Худож. лит.», 1975

504 с.

Книга объединяет работы М. М. Бахтина разных лет, большей частью впервые публикуемые. В работах рассматриваются проблемы теории жанра, прежде всего — теории романа, изучения литературного слова; отдельные работы посвящены слову в романе, художественному времени и пространству в романе, сопоставлению эпоса и романа.

Исследование ведется на широчайшем материале всемирной литературы.

Б $\frac{70202\text{-}179}{028(01)\text{-}75}$ 218-75 **809**

Михаил Михайлович
БАХТИН

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ЭСТЕТИКИ

Редактор
С. Лейбович

Художественный редактор
Г. Масляненко

Технический редактор
В. Иващенко

Корректор
Д. Эткина

Сдано в набор 18/XI 1974 г. Подписано в печать А02117 от 15/VII 1975 г. Бумага типогр. № 1. Формат 84×108[1]/32. 15,75 печ. л. 26,46 усл. печ. л. 27,85+1 вкл.=27,888 уч.-изд. л. Заказ 6160. Тираж 30 000 экз. Цена 1 р. 45 к. Издательство «Художественная литература». Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.